وزارة الثقافة والإرشاد القومي

سلسلة الثقافة الشعبية

فن العرائس وتحريكها

بوجير كوكوريا

نجاة قصاب حسن

ميدليات ماركيتا

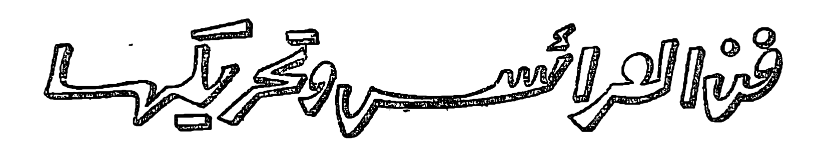
١٩٦٢

السلسلة الفنية

٥

وزارة الثقافة والإرشاد القومي

مديرية التأليف والترجمة



تأليف

بوجو كوكوليا

الخبير اليوغوسلافي في وزارة الثقافة والإرشاد القومي

نقلها إلى العربية

نجاة قصاب حسن

مديرة الفنون في وزارة الثقافة والإرشاد القومي

السلسلة الفنية — ٥ —

دمشق ١٩٦٣

إلى مساعدي الأولين :

إلى المؤسسين الأولين لمسرح عرائس دمشق

إلى لاعبيه الناشئين ، وموسيقييه ، وجميع من عاونوا في تحقيق تقدمه السريع من كتاب وفنانين

اقدم كتابي هذا راجياً ان يكون دليلاً لكثيرين غيرهم من العاملين على تحقيق هدفهم السامي النبيل : ترفيه أطفال الأمة العربية .

« بوجو كوكوليا »

قال لي صاحبي وهو يشير الى خزانة العرائس : صرفت خمسة وعشرين عاماً لأعرف ماهو المسرح . أما الآن فقد عرفت ماهو .

« غاستون باتي »

في عالم العرائس تمحّي الحدود . نحن هنا في أرض مسحورة : الحلم خبزها اليومي ، والخيال قوتها ، والمدهش الباهر طعامها المباح . وتقودنا أيديها الصغيرة المصنوعة من الورق فاذا نحن في الحلقة الراقصة الباهرة التي انسيناها منذ كبرنا ، واذا نحن في عبقرية صباحنا الأول .

« جاك شرنيه »

ليس للدمية حياة إلا تلك التي تستمدها من الحركة . وتأتي القصة فتبعث فيها الروح ، فكأنها خيال يستفيق إذا حدثته عن كل مافعل ، ولا يلبث بالذكرى أن يعيش القصة في الحاضر . انها اكثر من ممثل يتكلم ، انها كلمة تتحرك .

« بول كلوديل »



الدمية في عالم الطفل

لا يمكن ان نفهم طبيعة مسرح العرائس إلا اذا تفحصنا قبل ذلك الحادث الذي يسبق فن تحريك العرائس ويخلقه : هذا الحادث هو الدمية .

والسوال الذي يطوح هو التالي : لماذا يحب الأطفال دماهم الى هذا الحد ؟ وماهي القوة الخفية التي تشدهم اليها ؟

والجواب : من المعروف **ان** ادراك الاطفال **لا يضع حدوداً فاصلة** بين الخيال والواقع ، بين الحلم والحقيقة . في نظر الطفل يمتزج المستحيل بالممكن ويميل الطفل بصورة عامة إلي أن يفسر العالم الذي حوله ، والى أن يحسه ، ابتداء من ذاته هو وبالمقارنة معها . ويحب الطفل أن يعطي صفاته إلى الاشياء التي تحيط به ، وهو بهذا انما يؤكد ذاته .

والحياة ابرز ما يمنحه الطفل للاشياء المحيطة به . ففي نظر الطفل تعيش الدمية ، وهو يعاملها على هذا الاساس ، وتراه يقول : « الدمية جائعة » أو انها « حزينة » ، **وتبعاً للحال** تكون اما « شرسة » أو « عاقلة » . ويداعب الطفل دميته ثم يعاقبها ، وهي في نظره حية الى حد أنه لا يقبل بأية حجة منطقية يمكن ان تزعزع موقفه في هذا اللعب .

واذن فالسر في الدمية هو هذا النوع من الادراك عند الاطفال . وفي وسعنا ان نجيب على سؤال من يسأل : « لماذا يحب الطفل دميته الى هذا الحد ولماذا يكون لها كل هذا الشأن الكبير في عالم الطفل » بقولنا : لأن هذه الدمية التي نراها جامدة ، يجعلها خيال الطفل حية حياة كاملة .

نشأة مسرح العرائس

إن بعث الحياة في الدمية لا يجري ، وحسب ، في خيال الطفل الحر المستعصي على الرقابة ، **وانما يجري على نحو ارادي مدروس يومي في مسرح العرائس.** والقانون الأساسي في مسرح العرائس هو : يجب أن تحيى الدمية .

ان حياة الدمية تبدو للناظرين شيئاً سحرياً باهراً ، ولذلك نجد الجمهور في كل الازمنة وكل الأجيال يحب مسرح العرائس حباً جماً ، ولذلك استطاع مسرح العرائس خلال تاريخه الطويل أن يجتاز كل ما اعترضه من صعوبات . صحيح اننا لانملك أية وثيقة عن وصف الاستقبال الذي لقي به أول جمهور في التاريخ مسرح العرائس ، ولكن لو أن محدثاً مجهولاً نقل الينا تلك الصورة ، لقال يقيناً إن النظارة انبهرت ابصارهم إذ انبعثت الحيـــاة في الأشياء : ولقد تصرمت عصور كثيرة منـــذ اليوم الذي ولد فيه أول مسرح للعرائس في سكون الشرق الأقصى ، واكتشفت منذ ذلك اليوم أشياء كثيرة في الطبيعة والحياة ، ثم لايزال الناس يتحمسون ويدهشون لمسرح العرائس ، هذا المكان الذي تعيش فيه الدمى حياتها المدهشة .

موجز لتاريخ مسرح العرائس

منذ أقدم الأزمنة ، وفي كل البلاد تقريباً ، ظهرت الدمى تحت اشكال مختلفة يمكن أن نصنفها في مجموعتين : في الأولى مختلف اشكال الدمى الـــتي تحركها الخيوط ويسمونها « ماريونيت » ، وفي الثـانية كل انواع الدمى التي يلبسها الممثل في يده كقفاز عادي ويحركهـــا بأصابع يده : فالسبابة تحرك الرأس ، والابهام والخنصر يحركان يدي الدمية ، واليد تحرك جذع الدمية في كل الاتجاهات . وهذه المجموعة الثانية ليس لها اسم عـالمي مشترك ، فهي في

فرنسا تحمل اسم « غينيول » ، وفي ايطاليا يسمونها « بوفاتينو » وفي المانيا « كاسبرل » وفي تشيكوسلوفاكيا « كاسبارك » وفي روسيا « بيتروشكا » .

والدمى التي تحركها الخيوط لها مبدأ واحد في العالم كله . فتعلق الدمية بصليب من الخشب تربط به الخيوط التي تتصل باجزاء الدمية ، ويمسك اللاعب هذا الصليب بأحدى يديه ، فيما تحرك الأخرى خيوط الدمية فتحرك يديها وساقيها ورأسها وسائر الأجزاء . غير أن المسرح الذي تمثل عليه هذه الدمى يختلف من بلد إلى آخر ، كما تختلف مقاييسها . ففي الصين يخفي المسرح اللاعبين. وبينما الدمية طولها في بعض البلدان ثلاثون سنتمتراً ، تبلغ في بلاد أخرى متراً كاملاً وقد تجاوزه حتى تصل – كما في اليابان – إلى ثلثي قامة الانسان . وفي جاوا تحرك الدمى بواسطة قضبان من العاج أو القصب أو الابنوس يراها النظارة ، وفي بلاد أخرى توجد دمى يحركها اللاعب بالقدمين.

والدمى التي تحركها الخيوط (الماريونيت) صعبة التحريك . فالذي يحركها تكون يداه الاثنتان مشغولتين بالحمل والحركة ، ولذلك يكون الى جانبه ممثل يلقي النص ، وتكمن الصعوبة في عدد الافراد وفي التوفيق بين الأصوات والحركات [1] ثم إن الدمى من هذا النوع تتحرك ببطء ، وشكلها بعيد عن الشكل المألوف الطبيعي للأشخاص والحيوانات ، اذ تصنع من الخشب وتكون أجزاؤها منفصلة ليتحرك كل منها حركته الخاصة . غير انها تخلق جواً شاعرياً جداً ، ويحسن استخدامها في قصص الجنيات وفي اوبرات الاطفال.

أما الدمى التي تلبس كقفاز في اليد (كالغينيول والدمى الجاوية) فمزيتها مشابهتها التامة الواقعية للناس والحيوانات ، واللاعب الذي يحركها

(١) مسرح عرائس القاهرة يسير على طريقة الخيوط ، ويستخدم النصوص المعدة والمسجلة سلفاً على آلات مسجلة ، واللاعب عليه أن يستظهر النص ويحرك الدمية وفقاً لنبرات الحرف أو نبضات اللحن .

هو الذي يلقي كلماتها بسبب سهولة تحريكها ، مما يساعد على حركة أوسع وسرعة اكبر وأقرب الى الانطباق على الحقيقة والواقع . والدمى القفازية اكثر الأنواع ملاءمة للمسرحيات الضاحكة والواقعية مع امكان استخدامها في الانواع الأخرى من المسرحيات .

أما الدمى المصنوعة من الخشب أو الجص أو العاج فقد ولدت كتماثيل وايقونات في العهود السحيقة التي رافقت بداية الحضارات الأولى ، ولذا فمن المستحيل تصور تاريخها بصورة منفصلة عن تاريخ المسرح الديني .

وقد نشأت الدمى الأولى من هذا النوع في الهند ومنها انتقلت الى الصين واليابان وجاوا حيث كان مسرح العرائس منذ زمن طويل مسرحاً شعبياً حقيقياً . ومن الشرق الأقصى حمل المسافرون والتجار هذه الدمى إلى مصر فاليونان القديمة حيث بدأت تنتشر منذ القرن الثالث قبل الميلاد، وحيث نجد أن ارسطو وافلاطون وهيرودوت يحدثون عنها في كتبهم .

ومن اليونان انتقلت الدمى الى روما القديمة ،ومنها انتشرت في اوربا . وقد بدأ تطور مسرح العرائس يتخذ شكلًا كثيفاً منذ القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وانتقل تدريجاً من الساحات والأسواق الى بلاطات الملوك وصار له ذكر في مؤلفات ميغل وسرفانتيس وشكسبير . وفي نهاية القرن السادس عشر انشيء مسرح العرائس الأول في كل من باريس ولندن ، كما ازدهر في ايطاليا ـ في البندقية على وجه التحديد ـ في مطلع القرن الثامن عشر وكان الكاتب المسرحي الشهير غولدوني ممن ألفوا لمسرح العرائس ، وكذلك موزار فقد لحن لهذا المسرح اوبرا صغيرة ناعمة ، وحتى غوته ، الشاعر الألماني العظيم مؤلف فاوست ، لم يتردد في تأليف ملهاة صغيرة لهذا المسرح .

وفي القرن التاسع عشر ، عرف مسرح العرائس نجاحاً كبيراً ، وفي هذا القرن ظهر في مدينة ليون في فرنسا مسرح للعرائس شهير كانت الشخصية الأولى فيه تسمى « غينيول »فأصبح هذا الأسم علماً للفن كله في هذا القطر . وفي

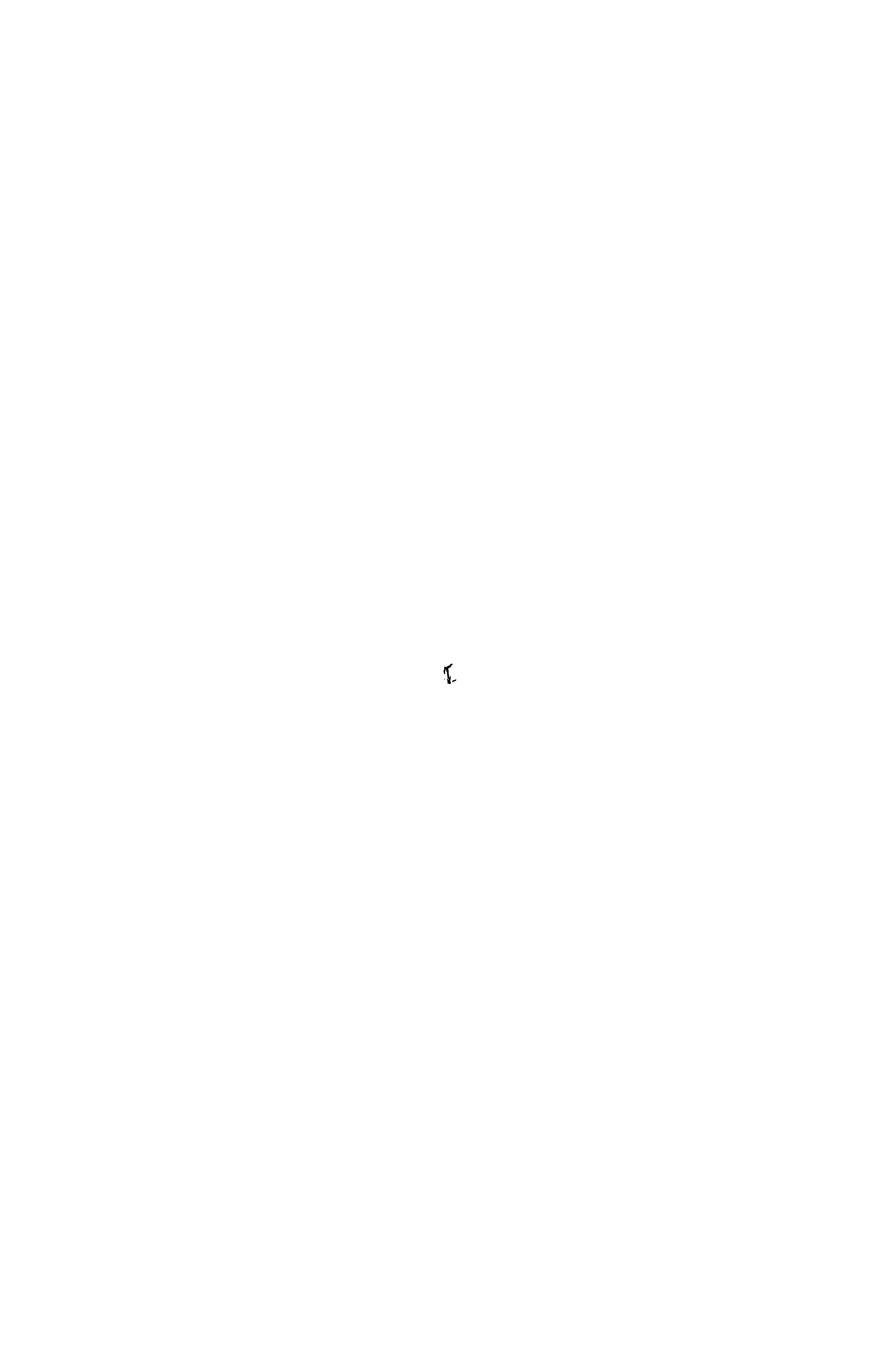
البلاد السلافية ، كانت تشيكوسلوفاكيا وروسيا السباقتين لانشاء هذا المسرح منذ بداية القرن التاسع عشر ، وتطور فيها حتى ان روسيا وحدها تضم اليوم اكثرمن عشرة آلاف مسرح عرائس ، بينها مسرح عرائس موسكو المركزي الذي يديره أبراتسوف والذي اشتهر بأنه أحسن مســـرح عرائس في في روسيا والعالم بأسره . وفيما خلا روسيا وتشيكوسلوفاكيا ، توجد أحسن مسارح العرائس الاوروبية في بولونيا ورومانيا وفرانسا وانكلترا ويوغوسلافيا ، والآسيوية في الهند والصين واليابان .

وفي يوغوسلافيا نشأت مسارح العرائس منذ زمن طويل . ولكنها منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية تلقت معونات كبيرة من الدولة فبدأت تتطور بشكل كثيف ، وتأسست مسارح كثيرة في كل المدن تقريباً ، بعضها للمحترفين وبعضها للهواة ، وكلها تعمل على طريقة الدمى الجاوية ، أي تحمل باليد وتحرك بالقضبان. والى جانب المسارح التي يعمل فيها المحترفون والهواة ، توجد مسارح في المدارس وحدائق الاطفال غايتها تهذيب الاطفال وتسليتهم ، ويديرها المعلمون والتلامذة أنفسهم ، وقد اربى عددها على مئتين .

ومن المفيد الاشارة الى ان مسارح العرائس في العالم تعمل على الطريقتين : طريقة تحريك الدمى بالخيوط ، وطريقة الدمى المحمولة التي تحرك باليد والقضبان ، وهذه الأخيرة هي التي تغلب في الوقت الحاضر . أما أي الطريقتين لها المستقبل فهذه مسألة يحلها المستقبل (١) .

---

(١) انمسرح عرائس دمشق التابع لوزارة الثقافة والارشاد القومي يتبع اسلوب الدمى المحمولة التي تلبس كقفاز وتحرك ايديها بقضبان رفيعة ، وهي التي يسمونها الدمى الجاوية واللاعبون فيه هم الممثلون في نفس الوقت وفيه الآن عشرون ممثلا وممثلة بالاضافة الى الفنيين وورشة صناعة العرائس والمناظر .



الفصل الأول

قواعد تحريك الدمى

١ ـ توجيهات عامة

الملاحظة الاولى : التمارين التي سيأتي وصفها تنفذ أولاً باليد اليمنى ، وبعد أن يتم تنفيذها باتقان باليد اليمنى ، تعاد برمتها باليد اليسرى ، ثم تنفذ باليدين الاثنتين معاً وفي كل منهما دمية ، في حركة منظمة يراعى فيها تناسق الحركات في توقيت مشترك دقيق ، وأخيراً تنفذها كل من اليدين بتمرين يختلف عن الذي تجريه اليد الأخرى في نفس الوقت .

الملاحظة الثانية : كل حركة من حركات التمرين تنفذ أولا ببطء شديد إلى أن يتمكن اللاعب من آلية الحركة ويتقنها ، ثم تزاد السرعة والوتيرة بالتدريج مع مراعاة الدقة دائماً أثناء التنفيذ .

الملاحظة الثالثة : في كل التمارين تستخدم دمى خاصة بالتمارين سنأتي على وصفها فيما بعد .

الملاحظة الرابعة : الوضع الأساسي للاعب ، وتجب مراعاته بدقة هو التالي : الجذع منتصب . العضد مرفوع الى الأعلى ، والساعد شاقولي تماماً وأقرب مايمكن الى الوجه . ثنية الذراع الى الداخل (الأنسي) والنظر متركز على الدمية التي تحرك (**الشكل في الملحق**) . وفي التمارين التي يقف فيها اللاعب في مكانه لا يبرحه ، تكون الساقان متباعدتين قليلا ووزن الجسم موزعاً عليهما بالتساوي .

القوة والثقة : إن تحريك العرائس عمل على درجة من الصعوبة ، فقد رأينا كيف يجب ان يكون الذراع مرفوعاً الى الأعلى وشاقولياً بصورة مستمرة . وفي هذا دليل على أن اللاعب في مسرح العرائس يجب أن يقوي جسمه بكامله . فقد يحدث ان تدوم بعض المسرحيات ساعتين كاملتين ،ولذلك فان المبتدىء يصادف خلالها صعوبات جسدية كبيرة . ثم ان اللاعب إذا تعب بدأت الدمى ترتكب في حركتها أخطاء أساسية . ومن التعبيرات الشائعة في هذه الأخطاء قولهم إن « الدمية تهبط » أي انها تبدأ بالانخفاض تدريجياً نتيجة لتعب اللاعب ولا يعود يبدو منها للنظارة إلا جذعها إعتباراً من الخصر ، ثم لاتزال تنخفض اكثر فأكثر حتى تختفي تماماً عن الأنظار ، وعندهايفيق اللاعب

الملاحظة الخامسة : يعبّر إرتفاع الدمية بشكل مناسب ويتأكد اللاعب بصورة مستمرة من بقاء هذا الارتفاع على ماكان عليه ، فهذا شرط أساسي من شروط التحريك الجيد. ولكي نعطي النظارة شعوراً بأن الدمى تتحرك على ارض وهمية لايرونها بالطبع يجب ان يتصور اللاعب هذه الارض بدقة ، لتظل الدمى سائرة «فوقها».

الملاحظة السادسة: تختلف الأوضاع التي يتخذها العضد والساعد باختلاف قامة اللاعب . ذلك أن وضع الساعد هو الذي يقرر كل شيء ، ويجب ان يكون شاقولياً تماماً . فاذا كان اللاعب قصير القامة وجب ان يكون عضده مرفوعاً تماماً ، وإذا كان اللاعب طويل القامة وجب ان يقصر قامته عن طريق ثني إحدى الركبتين بما يكفي لتظل اللعبة وحدها هي التي تبدو من فتحة المسرح .

على نفسه فجأة ، ويرفع ذراعه وتعود الدمية الى ارتفاعها الأول . اين الخطيئة هنا ؟ الخطيئة في ان اللاعب لايملك القوة الكافية في ذراعه ، أي انه لم يمرن عضلاته التمرين المناسب ، ولذلك فهو لايستطيع ان يحفظ على ذراعه في الوضع الأصولي الذي ليس وضعاً طبيعياً في الأصل ، وتبعاً لذلك فان قوة الذراع المرفوع لاتلبث ان تضيع شيئاً فشيئاً ويميـــل الذراع تدريجياً و « تهبط الدمية » . **(انظر الشكل في الملحق)**

ويقال كذلك في أوساط اللاعبين وفي صدد الأخطاء ، أن « الدمية تنحني » ، أي انها تنثني إما الى الأمام وأما الى الوراء أو ذات اليمين أو ذات اليسار ، ويقارب رأسها قدميها . وهذا راجع الى نفس السبب السابق وهو سرعة التعب الناشئة عن عدم قوة العضلات والعناية بتمرينها . وهناك أخطاء مماثلة أخرى في حركة الدمية ولكنها لاتبدو مرئيـة من النظرة الاولى ، وإنما تشترك مع السابقة في انها لاتعطي الحركة الصحيحة والوهم الصحيح . وعلى ذلك فان اللاعب الذي يقوي ذراعه ويده يحصل على قوة وتمكن وثقة في تحريك الدمية تنجيه من الأخطاء . وما دام اللاعب لم ينل هذه القوة وهـذا التمكن والثقة ، تكون الدمية هي التي تحركه وليس هو الذي يحركها .

وسيسأل اللاعب المبتدىء : أي الأعضاء أقوّي بالتمرين ، وماذا أفعل لأحصل على هذه القوة ؟ ويجيب نفسه بأن الذراع أول مايجب تقويته . وهذا صحيح من حيث النتيجة ، ولكنه غير صحيح من ناحية الترتيب الذي يجب أن تسير عليه تمرينات اللاعب في مسرح العرائس . فعندما يرفع اللاعب ذراعـــه بالدمية إلى أعلى ويثبت عليها أنظاره ولا يرفعها عنها لحظة واحدة ، يحدث أن ينسى نفسه والمشية الصحيحة وإذا به يجد نفسه على ساقين ثقيلتين ضعيفتين متعثرتين .

وبالتالي ، وما دام اللاعب يقف على ساقيه ، وهما نقطة إرتكاز الجسد كله ، فيجب ان يكون التمرين الاول للاّعب منصباً على ساقيه . ذلك أنهما إذا تخاذلنا أمكن للدمية ايضاً أن « تهبط » أو « تنحني » أو « تنثني » . وكل خطوة

سيئة يخطوها اللاعب حين تكون أبصاره مثبتة الى الدمية ، يمكن ان تفقده توازنه وتفقد الدمية نقطة إرتكازها .

وعلينا ألا ننسى ، فوق ذلك ، اللاعبين قصار القامة الذين لا يستطيعون أن يحافظوا على الدمية في الارتفاع المناسب فوق فتحة المسرح حتى ولو شدوا اذرعهم الى الأعلى باقصى مايمكن من القوة . فهؤلاء اللاعبون يتحتم عليهم أن يلبسوا أحذية خشبية (قباقيب) قد يصل ارتفاعها إلى عشرين سنتمتراً في بعض الأحيان . ولا ريب في ان هذه الاحذية عقبة يواجهها اللاعب قصير القامة إلى أن يتمكن من التعود عليها والحصول على حركة سير سهلة ومضبوطة . ولذلك يجب على اللاعب قصير القامة ان يمرن ساقيه بمزيد من الاهتمام وأنصح له بأن يقوم بجميع التمرينات وهو يحتذي القبقاب .

وسنبدأ إذن بتمرينات الساقين :

التمرين الاول : الارتفاع ببطء على أصابع القدمين (التطاول) .

تكون القدمان ملتصقتين . يرفع الجسم على الأصابع إلى أعلى ، ثم يهبط به الى الوضع العادي ، وتكون الحركتان بطيئتين .

ويجري هذا التمرين على اشكال مختلفة تبعاً للأوضاع التالية :

الوضع الاول : الكعبان ملتصقان والأصابع متفرقة بقدر الامكان ، والصعود والهبوط بطيئان .

الوضع الثاني : نفس الوضع السابق وإنما الحركة أسرع بكثير .

الوضع الثالث: نفس الوضع السابق وإنما لا يمس الكعبان الارض عند الهبوط ، ويجري هذا التمرين على شكلين بطيء وسريع .

التمرين الثـــاني : القرفصاء . يهبط اللاعب إلى وضع القرفصـاء ثم يعود الى الوضع العادي بحركتين بطيئتين جـداً ، وتكون الركبتان ملتصقتين .
ثم يكرر التمرين والركبتان متباعدتان .
ثم يكرر التمرينان السابقان ولكن بسرعة هذه المرة.

التمرين الثـــالث : مد الساقين . يحافظ على الجـذع ثابتاً لايتحرك ، وتمد احدى الساقين الى امام مشدودة تمامـاً ، ثم الى وراء وهي مشدودة ، ثم الى الجـــانب . وتكرر العملية بالساق الأخرى .

التمرين الرابـــع : رفع الساقـــين . ترفع الساق وهي مشدودة إلى أعلى مايمكن وببطء شديد ، مرة الى أمـــام ، ومرة الى الوراء وثالثة الى الجانب. تكرر العملية بالساق الأخرى.
ويحرص اللاعب على ان يزيد ارتفـاع الساق في الهواء يوماً بعد يوم .

التمرين الخـــامس : دوران الساق حول الجسد . ترفع الساق أفقياً وهي مشدودة ، ثم يبدأ اللاعب بتحريكها يمنة ويسرة لترسم خطاً دائراً أفقياً حول الجسد . تكرر العملية بالساق الأخرى .

التمرين الســـادس: الركض في المكان مع شد الركب ورفـع الساق الى الامام . ثم يعاد التمرين مع رفع الساق الى الوراء .

التمرين السابـــع : الركض في المكان مع ثني الركب ورفعهـــا الى أعلى بقدر المستطاع .

التمرين الثـــامن : القفز على رجل واحدة ، وشرطه ان يبقى الـلاعب في نفس المكان وان يقفز على رؤوس اصـــابعه فلا يمس

كعبه الارض. ويجب في هذا التمرين ألا يشدّ اللاعب ركبته ولا مفصل قدمه بل يتركها رخوين . يعاد التمرين على الرجل الأخرى .

التمرين التاسع : الركض على رجل واحدة ، على رؤوس الاصابع ، مرة الى امام ، ومرة إلى الخلف . يعاد التمرين على الرجل الأخرى .

التمرين العاشر : نفس التمرين السابق مع أرجحة الساق الأخرى . ويكون مرة إلى الأمام ومرة الى الوراء .

التمرين الحادي عشر: تعاد التمرينات الثامن والتاسع والعاشر مع هذا التعديل: وهو أن تمس الأصابع وحدها الأرض دون أن يمسها الكعب ، أي يكون الركض على رؤوس الاصابع .

تمرينات الجذع

تأتي تمرينات الجذع في المرحلة التالية . والجذع هو الذي يسند الذراع المرفوع ولذلك فانه في حالة رفع الذراع يكون في وضع متعب لأنه غير طبيعي ويشكل قوساً . ولتجنب ما يطرأ على الجذع من تعب واضرار تنفذ هذه التمرينات تباعاً .

التمرين الأول : الانحناء الى الخلف ، ثم يعاد مع الانحناء الى الجانب الأيمن فالى الجانب الأيسر .

التمرين الثاني : الدوران . يضع اللاعب يديه على خصره ، ينحني الى امام ثم يدور بجذعه ابتداء من وضع الانحناء دورة كاملة .

التمرين الثالث : أرجحة الذراعين (كحركة نواس الساعة) . يدلي اللاعب ذراعيه ، يدور بنصفه الأعلى الى جانب ثم يسقط هذا النصف الأعلى فجأة وهو في حالة الاسترخاء . يشترط هنا أن يكون

هنا أن يكون نصف الجسم الأدنى ثابتاً والركبتان مشدودتين ثم يكرر التمرين الى الجهة الاخرى . ثم يعود الجسم الى الوقوف في الحال الطبيعية . وهكذا .

التمرين الرابع : الانحناء إلى أمام ثم الى وراء . وهو يشبه التمرين السابق مع تغير الاتجاه . فالجذع يسقط الى الخلف وكلما سقط الى الخلف (اي انثنى نحو الخلف) اكثر كان هذا أحسن .

تمرينات الكتف

الكتف هي سند الذراع ، ولذلك من الضروري تركيز الانتباه عليها وتنميتها وتقويتها وجعلنا خفيفة الحركة وذلك لتفادي ما يمكن حدوثه اثناء حمل الدمية من رجفة ومن تشنج . وهذا طائفة من التمرينات المخصصة للكتف :

التمرين الاول : الحركة المفاجئة : يخرج اللاعب كتفه الى أمام بحركة مفاجئة ثم يرفع الكتف ويخفضها بنفس الطريقة . يكون الجسم اثناء ذلك هادئاً ليحس اللاعب بكتفه كأنها عضو مستقل . تمرن كل كتف على حدة ، ثم يمرن الكتفان معاً ، ثم يعاد الى تمرينهما منفردين وهكذا .

التمرين الثاني : الدوران : يحرك اللاعب كتفه حركة دائرية يخرجها فيها الى الأمام اولاً ثم يرفعها ويخفضها في خط دائري . ثم يعاد التمرين مع عكس الاتجاه . يجري هذا التمرين على كل كتف على حدة ثم على الكتفين معاً في نفس الاتجاه ، ثم على الكتفين معاً في اتجاهين متعاكسين .

التمرين الثالث : حمل الثقل : يمد الذراع نحو الأعلى بصـــورة عمودية ، وتجعل راحة اليد افقية ويوضع عليها وزن ثقيل نوعاً . ثم يبدأ الذراع يهبط بالوزن ثم يرتفع به مرات . ويمكن أن يقرن هذا التمرين مع تمرينات اخرى للساق والجذع مع الانتباه الى استقرار الوزن على الراحة وعدم تحركه .

التمرين الرابع: رفع الذراع ، وهو من أشق التمرينات التي مر ذكرها أو سيمر ، ولكنه اكثرها فائـدة ولذلك يتعين اجراؤه بكثير من الانتباه والصبر. يسبل الذراعان ثم يرفعان ببـطء من الجانبين نحو الأعلى مع تنفس بطيء هادىء وفي خلال رحلة الذراعين من وضعها الأول حتى يتماسا فوق الرأس بعد ان يرسم كل منهما نصف دائرة ، يجب أن يعد اللاعب حتى المئة.
ثم يعود اللاعب فيعيدهما بنفس الطريقة الى موقعها الأول.
ومن الضروري جداً ان يكون الذراعان غير مشدودين وان تكون العضلات وحدها هي التي تتحرك كروافع لتأمين حركتها.

تمرينات لمنع التشنجات في الذراعين وتقويتها

التمرين الأول : الحركة المفاجئة : أرخ الذراعين . وبحركة مفاجئة سريعة شدهما وليبقيا متصلبين لحظة ثم ارخهما .
كرر التمرين نفسه والذراعان ممدودان الى الأمام بصورة افقية . ثم كرر التمرين نفسه والذراعان ممدودان الى الجانبين بصورة افقية ثم كرره والذراعان مرفوعان الى الأعلى .

التمرين الثاني : حمل الذراع : يمسك أحد الذراعين باليد الأخرى تحت المرفق بقليل ، ويرفع حتى يصل الى فوق الرأس ، ثم يسبل الذراعان وعند اجراء هذا التمرين ينتبه الى أن يكون الذراع الذي يرفع مسترخياً تماماً بحيث يكون كل وزنه على الذراع الذي يحمله.

تمرينات تقوية الكف

الكف التي تكون تارة صلبة وتارة مسترخية ، وفي جميع الأحوال مرنة وخفيفة ، هي التي تؤثر في حركات الدمية وتحددها . ولذلك فالتمرينات التي تجري للكف في الغاية من الشأن ، وهي تجري والذراع مرفوع .

التمرين الاول : الحركة المفاجئة : تقوم اليد بحركة مفاجئة تقذف فيها الراحة الى امام ، فالى الخلف ، فالى الجانبين .

التمرين الثاني : الانحناء : نفس التمرين السابق ولكن بدل القذف المفاجيء، تحنى اليد برفق الى الجهات الاربع نفسها .

تمرينات الاصابع

إن الاصابع آخر الأجزاء التي تمرن واكثرها أهمية وتجري تمرينات الاصابع واليد مرفوعة . وهذه هي التمرينات :

التمرين الاول : الحركة المفاجئة : تترك كل أصبع لتهبط باسترخاء ثم ترفع بحركة مفاجئة تكون فيها الاصبع مشدودة في الهواء، ثم تترك لتعود الى وضعها الاول . يجري هذا التمرين على الاصابع منفردة ثم يجري عليها مجتمعة.

التمرين الثاني : الدوران : تسقط كل من الاصابع بليونة وتحرك بحيث ترسم اكبر دوائر ممكنة وفي هذا التمرين تكون الاصبع التي ترسم الدائرة منفصلة عن البقية ولا تلمسها .

التمرين الثالث: جمع القبضة وفتحها : تكون اليد ممدودة ، وتجمع الاصابع على الراحة ثم تمد مرة اخرى ، ويجري هـذا التمرين مرات بلطف ومرات اخرى بقوة . دون ان تهبط الراحة عن مكانها الى أسفل .

التمرين الرابع: المباعدة بين الاصابع : تكون الاصابع مرفوعة الى أعلى ومفرقة . وبحركة مفاجئة تبعد كلًا منها عن الاخرى لتوسيع المسافة بين الاصابع الى أبعد حد ممكن .

كيف يكتسب اللاعب المرونة

يصادف اللاعب على المسرح كثيراً من العقبات أهمها المناظر والممثلون الآخرون وأخيراً « جمود » الدمية . ولما كانت سورية خلواً من المسارح المهيئة خصيصاً للعرائس والتي تنزل فيها المنـــاظر من السقف ، فان هذه المناظر و « الكواليس » تقوم على الارض التي يقف عليهـا اللاعب ، وعليه ان يفسح المجال لها دون أن تتأثر الدمية من ذلك . نضيف الى ذلك الصعوبات الاخرى كالممثلين الآخرين الذين يكونون معه في نفس الوقت على المنصة والمســاعدين الذين يسلمونه المعدات والملقن وغيرهم . وبينما تكون المسافة بين الدمى واسعة بعض الشيء تكون ضيقة فيما بين الممثلين الى أدنى حد ، ويتحتم على كل منهم أن يفسح المجال للآخرين . ولكن يجب ألا يؤثر هذا على حركة الدمية كما أسلفنا . وبنتيجة تعب اللاعبين الذين تمتد أذرعهم الى الأعلى ، ولما سبقت الاشارة اليه من صعوبات وغيرها كثير وغير متوقع ، يبدأ اللاعب يحس بتصلب وتشنج الدمية على ذراعه . واذا كنا نعرف ان وجه الدمية جامد لايتحرك ، فاننا نعرف ان هذا الجمود يمكن ألا يكون ملحوظاً اذا كانت حركات الدميـــة مستمرة . واللاعب لايرى هذه الحركات ، ولكـنه يحسها ، ولذلك يجب ان تعمل يده بأكثر مايمكن من الاسترخاء والليونة والسرعة فكأنها مسبلة الى جانب جسده. واللاعب يبلغ هذا الاحساس اذا هو تمرن كل يوم ، التمرينات التالية التي تتناول الذراع وتتناول أيضاً حوامل الذراع أي الكتف والجذع والساقين. وهذه هي التمارين التي تزيد مرونة اللاعب :

تمرينات الساقين

التمرين الاول : السـير : يتعلم اللاعب السير على الطريقة التالية . يمد الساق الى الامام ويلمس الارض باصابـع القدم الممدودة، ثم يهبط

بالقدم كلها الى الارض وفي نفس الوقت ينقل ثقل الجسم الى الساق التي تقدمت بالخطوة الاولى ، ويقدم الساق الثانية بالطريقة ذاتها (هذا التمرين وما يليه اكثرها من تمرينات الباليه) .

التمرين الثاني : دوران القدم : يقف اللاعب على ساق واحدة، ويرفع الثانية بحيث يكون الفخذ أفقياً والساق معلقة . تدور الرجل من مفصل القدم الى جانب ثم الى الجانب الآخر مع رسم اكبر دوائر ممكنة .

التمرين الثالث : دوران الساق : نفس الوضع السابق وإنما تدار الساق من تحت الركبة ، وتكون القدم مشدودة ومفصلها متصلباً ، وتكون الدوائر التي ترسمها اكبر ما يمكن ، واتجاهها مرة من اليسار الى اليمين ومرة عكس ذلك .

التمرين الرابع : دوران ساق حول اخرى : تمد الساق والقدم مع شد الركبة الى أمام . لاتلمس الارض إلا برأس الاصابع ثم ترسم بأصابع القدم اكبر دائرة ممكنة حول الجسد دون ان يتحرك الجسد اثناء ذلك .

التمرين الخامس : الركض مع رفع الركبتين الى الامام والى أعلى حد ممكن.

التمرين السادس : الركض بلا قفز : يرفع اللاعب جسده تباعاً على اصابع كل قدم كما لو كان يوشك أن يركض ، ولكن الاصابع تبقى ملتصقة بالارض فيما تهتز الركبتان .

التمرين السابع : أرجحة الساق الحرة : يقفز اللاعب على اصابع احدى القدمين في حين تترك الساق الاخرى معلقة ومن هذا الوضع يحركها حتى تأخذ حركة نواس الساعة الى أمام والى الخلف ،

وكلما وقف اللاعب على اصابع قدمه تكون الساق الاخرى في أعلى درجاتها اما الى الامام واما الى الخلف .

التمرين الثامن : الركض مع استرخاء العضلات : أي دون شد الجسد وتشنجه ويكون الذراعان مسبلين ويحرك الساقان ومفصلا القدم تحريكا موزوناً أما الكعب فلا يلمس الارض أبداً .

تمرينات الجـــذع

التمرين الاول : الحركة المفاجئة : يكون الجسم جامداً ، ثم يحـنى القسم الاعلى من الجذع الى الامـام واليمين ، ويعود الى الوضع الاول ، ثم من يحني الى الامام واليسار ، ويعود الى وضع الراحة ، وذلك بحركة مفاجئة .

التمرين الثـاني : الدوران : يباعد اللاعب ساقيه قليلاً ويمسك خصره بيديه ، ثم يدور بالقسم الاعلى من الجذع الى الايمن فالايسر ويكون المرفقان هما اللذان يرسمان الخطوط المنحنية الافقية .

ويكرر التمرين نفسه ولكن يكون مع الدوران انحناء الى الأمام فعودة الى الوضع الطبيعي .

التمرين الثـالث : الركض مع تحريك الجسد : يركض اللاعب على رؤوس اصابعه دون أن يمس الأرض بكعبيه ولكن مـع تحريك مفاصل الركبتين والقدمين ، وفي نفس الوقت يحرك القسم الأعلى من الجسد فيدور الكتفان الى جهة ، ثم ينحنى القسم الأعلى من الجسد ، ثم يدور الجذع الى الجهة الأخرى ، ثم ينتصب الجذع ، وذلك على اربع خطوات تقابـل الحركات الأربع .

كما يجري شكل آخر من هذا التمرين على ثماني خطوات ، ففي

الأولى ينحني الجذع الى الأمام ، وفي الرابعة ينتصب وفي الخامسة الى الخلف ، وفي الثامنة ينتصب، وهكذا دواليك .

تمرينات الكتف

التمرين الاول : دوران الذراعين : يسبل الذراعان ويشدان ، ثم يرفعان من الجانبين في حركة موازية للجسد من الأمام بحيث يرسمان دوائر كاملة .

ثم يكرر التمرين نفسه مع تغيير اتجاه الدوران فيكون الى الامام فالاعلى فالخلف فالاسفل في دائرتين عموديتين على الدائرتين السابقتين .

يجري هذا التمرين على ذراع واحدة ، ثم على الأخرى ، ثم على الذراعين معاً في نفس الاتجاه ، ثم عليهما معاً في اتجاهين متعاكسين . ويجب ان يجري التمرين بسرعة .

تمرينات الذراعين

التمرين الاول : الدوران حول المحور . يسبل الذراعان وتكون الراحتان إلى (الوحشي) الخارج ، ثم يدار الذراع حول نفسه وهو مسبل دورة كاملة ، ثم دورة الى الجهة المعاكسة . يكون التمرين بطيئاً أول الأمر ثم يصبح سريعاً ثم يتباطأ بالتدريج .

يعاد نفس التمرين والذراعان ممتدان الى امام بصورة افقية ، ويبدأ به والراحتان متجهتان الى الخارج (الطرف الوحشي) ، ثم يجري نفس التمرين والراحتان متجهتان الى الداخل (الطرف الانسي) ثم تكرر العملية نفسها والذراعان ممتدان الى الاعلى والراحتان متجهتان الى الخارج .

التمرين الثاني : الدوران حول المرفق . الذراعان مسبلان على طرفي الجسد. يرسم الساعدان دوائر في الاتجاهات الممكنة . تكرر العملية والذراعان ممتدان أفقياً الى الامام ثم أفقياً الى الجانب ثم عمودياً فوق الرأس .

تمرينات الكف

التمرين الاول : الدوران . تحنى اليد الى امام ومن هذا الوضع يبدأ الدوران الى اليمين ثم الى اليسار إلى أقصى حد ممكن ، ثم تعود اليد الى الوضع الأصلي ويعاد التمرين مع عكس اتجاه الحركة .

التمرين الثاني : التحريك : اليد ممدودة الى الأعلى والراحة الى الجانب .يميلها اللاعب ثم ينصبها ثم يميلها الى الجانب الآخر الى أقصى حد ممكن.

تمرينات الاصابع

التمرين الاول : التحريك . تكون الكف مفتوحة والأصابع متباعدة . يبدأ اللاعب بتمرين كل اصبع على حدة فيما تكون الاصابع الأخرى ساكنة . يحنى الاصبع الى جانب فالى اسفل ثم الى الجانب الآخر حتى يعود بعد الدوران إلى حالته الأولى.

التمرين الثاني : النتر . يشد اللاعب على قبضته ويجمع اصابعه بقوة ،ثم ينترها بقوة وسرعة الى الخارج مع تفريقها ، ثم يعود فيجمع قبضته وهكذا .

التمرين الثالث : السير . الراحة والأصابع ممدودة. يمرن اللاعب كل اصبعتين على حدة فيقلد بهما حركة السير فاصبع يتقدم والآخر يتأخر وهكذا .

التعبير

للدمية تعبيرها الدائم الثابت الذي يدل على طبيعتها. غير أن هذا لا يعني انها تعجز عن التعبير عن اشياء أخرى تخرج عن ملامحها الأساسية . هل الانسان الحزين الشقي لا يجد لحظات من السعادة ؟ وهل الأنسان السعيد ابداً لا يجد نفسه في مواقف حزينة ؟ ان جمود وجه الدمية على تعبير معين يقابل الملامح الأساسية للطباع عند البشر ، ولكن قدرة كل دمية على التعبير أوسع بكثير وسبيلها الى ذلك الجسد كله شأنها في هذا شأن الممثل الحي .

والدمية تبدو سهلة التحريك للوهلة الاولى . ولكن ما ان يلبس اللاعب المبتدىء الدمية في يده ويريد أن يظهر بها شعوراً معيناً حتى يجد نفسه عاجزاً فجأة ولو كان قبل هذا قد أحاط بالطرق الفنية كلها وتغلب على سائر الصعوبات . فكيف يستطيع أن يعبر عن الفرح والحزن والغضب وما اليها من الانفعالات المتطرفة القصوى ؟ وكيف يعبر عن المواقف المتبدلة التي لا تتطلب الكثير من الحركات الخارجية ؟ ان كل ما يمكن للانسان ان يفعله في بعض المواقف يجب ان تفعله الدمية أيضاً . ثم ان الدمية أصغر بكثير على المسرح من الانسان عليه ، ولذلك فحركاتها يجب أن تكبر بعض الشيء حتى تصبح مرئية . ولابد للاعب في كل مرة يريد فيها ان ينقل حركاته الى الدمية من أن يحس بعض التردد ويتساءل : لو كنت أنا في مثل هذا الموقف ماذا كنت أصنع ؟

واذن ففي الدراسة التي تنصب على الدمية ، يجب على اللاعب ان يبحث عن العون في التمرينات التي تساعده ليعرف أقصى امكانيات جسده في التعبير ، ويطورها ، وها هنا يلعب خيال اللاعب دوراً كبيراً وينمو بلا ريب نتيجة لهذه التمرينات .

ولنسع عن طريق التمرين الى أن نحصل على اكبر قسط من امكانية

التعبير: ١ - بالفخذين ٢ - بالساقين ٣ - بالقدم وحده ٤ - بالعضدين ٥ - بالساعدين حتى الرسغين ٦ - باليدين وحدهما ٧ - بالاصابع وحدها كلًا على حدة ثم مجتمعة ٨ - بالرأس ٩ - بالجذع ١٠ - بالجسد كله.

١ - كتابة الارقام: اكتبوا بواسطة الاعضاء المشار اليها على لوح وهمي، الأعداد من الصفر حتى التسعة مع السعي لكتابتها بأكثر ما يمكن من البساطة ودون زخرف لتكون مرئية تماماً ومقروءة لمن يحتمل أن يراها. يجب ان تتم هذه «الكتابة» بخفة وسهولة.

٢ - كتابة الحروف: افعلوا مافعلتم بالنسبة للارقام ولكن اكتبوا هذه المرة حروف الأبجدية بالخطوط المختلفة، متصلة ومنفصلة.

٣ - كتابة الكلمات: تتبع نفس الطريقة الآنفه الذكر لكتابة كلمات برمتها.

٤ - الرسم: ارسموا على اللوح الوهمي ما ترونه من اشياء كالمنازل والأشجار والحيوانات وغيرها.

٥ - تسجيل الأفكار: قرأتم في النص الذي تمثلونه جملة تعبر عن فكرة كاملة. حاولوا أن تعبروا بالحركة عنها.

٦ - الألعاب الايقاعية: يقرأ أحدهم قصيدة شعرية. حاولوا أن تعبروا عن معناها بكل جزء من أجزاء الجسم المشار اليه.

ملاحظة: ان التمرينات التي اوردناها هي تمرينات ابتدائية، وعلى كل لاعب في مسرح العرائس أن يعيدها كل يوم. ومن الراهن انها ليست كل شيء وأنها ليست جامعة مانعة، وانه يمكن ان يضاف اليها الكثير مما يمكن للاعب الواعي أن يبدعه من تمرينات تناسب مهنته.

ومن الواضح ان تمرينات السواعد والجسم كله اكثر التمرينات سهولة ولكننا يجب ألا نهمل الأجزاء الأخرى من الجسد.

الوضع الاساسي لذراع اللاعب وكتفه ويده

ان الوضع الاساسي لذراع اللاعب يبقى هو نفسه مهما كانت الدمية، إلا إذا كانت الدمية تمثل حيوانا وعندها يختلف الوضع اختلافاً قليلا ، إذ يتوجب اعطاء الحيوان وضعه الطبيعي الافقي حين يكون ذا أربعة قوائم .

والوضع الاساسي المشترك بين الدمى - عدا الحيوانات - هو كما يلي : يرفع الذراع الى الاعلى ليكون عموديا ، دون شد او تصلب ولكن بمرونة ورخاوة . يدفع به الى الخلف اكثر مايمكن ، ويكون العضد خلف الأذن مع السعي الى بقاء الرأس منتصباً وعدم احنائه الى الامام .

وحين يرتفع الذراع ترتفع الكتف قليلا معه ولكن إما ان يبلغ الذراع مكافه الاصولي حتى تعاد الكتف الى وضعها الاصلي على نفس الخط الأفقي مع الكتف الاخرى ، ويكون الذراع قد « علق » في وضعه الثابت الذي يجنبنا كل هبوط في الدمية وسقوط لها عن مستواها المفروض .

واذا تأملنا وضع اللاعب من امام خلال هذا الموقف ، وجدنا ان العضد مائل قليلا الى الجانب ، ولذلك يجب ان يميل الساعد فوق الرأس بنفس الزاوية ، وعندها يكون المرفق (الكوع) هو ذروة المنحنى المشكل من العضد والساعد . أما الكف فتكون عمودية تماماً على الكتف .

هذا الاتجاه هو محور الدمية . وحركة المرفق التي لا يراها النظارة هي التي تعطي الدمية الحركة الحية ، ولذلك فالمرفق يجب ان يكون رخواً ليناً ولو تصلب فان الدمية تضيع محورها ، ويميل رأسها نحو قدميها . وحتى لو أمكن ان نجعل الكف عمودية على الكتف - في حال تصلب المرفق - فان الدمية تتصلب ولا يكون ثمة فرق بين أن تكون معلقة على الذراع المشدودة وبين ان تكون معلقة على عصا .

أما الكتف فيجب ان تكون هي الحامل للذراع بكامله ، وليمكن ذلك يدفع الساعد الى الخلف بعض الشيء .

أما الرسغ فيجب ان يبرز باستمرار الى الخلف حتى تتخذ الدمية الوضع الطبيعي للانسان . فالقسم الاعلى من جسد الانسان مائل قليلا الى الامام، ولو دفعنا الرسغ الى الخلف فان راحة الكف لابد أن تنحني الى الامام ، وما دام جذع الدمية يمتد على راحة الكف فان الاصابع التي تحمله سوف تحني هـــذا الجذع قليلا الى الامام دون ان ينحني رأس الدمية ، ولذلك فالسبابة التي تحمل الرأس يجب ان تكون الى الوراء .

الدمية التي تحملها اليد وتحركها الاصابع

يحمل اللاعب الدمية باليد اليمنى ، على ان تكون اليد اليسرى متمرنة لتستطيع حمل الدمية كذلك، إذ تعرض أحوال يجب على اللاعب فيها ان يحمل دميتين ويحركها معاً . وإنما جعلنا الدمية تحمل باليد اليمنى لانهـا هي الأقوى (إلا عند الرجل الأعسر) . ويكون رأس الدمية مشكوكا على السبابة التي تدفع الى الخلف اكثر ما يمكن ، بينما الخنصر والابهام يحركان يدي الدميـة . ويتعين هنا أن نخفض الخنصر قليلا لتكون يدا الدمية على نفس السوية . ولا حاجة الى القول بأن الوضع الاساسي للذراع يبقى كما سبق الشرح .

الدمية التي تحملها اليد وتحركها القضبان (الجاوية)

إن تحريك يدي الدمية بالقضبان اكثر صعوبة من تحريكهما بالاصابع إذ يحتم ذلك استخدام اليدين معاً . فباليد اليمنى تحمل اللعبة ، وتمسك بالابهام والسبابة العصا الخشبية الصغيرة التي تحرك الرأس في كل الجهات ، بينما يكون الخنصر على خيط في داخل الدمية يصل بين كتفيها لتكون ثابتة على اليد ولا تدور حولها . أمـا يد اللاعب اليسرى فتحمل قضيبين متصلين بيدي الدميـة وهما اللذان يحركانها .

ليس هناك أصول معين لتحريك القضبان ، بل أمر تحريكها شخصي فردي تماماً ، واللاعبون تختلف ايديهم كبراً وطول اصابع وامكانيات ؛ ولذلك فاللاعب يحصل على البراعة في تحريك القضبان باجتهاده الشخصي وبالمران اليومي وعليه أن يبدأ بتحريك يد واحدة من يدي الدمية بصورة مستقلة ، ثم يحرك اليد الأخرى ، أما تحريك اليدين معاً فيأتي بعد ذلك ويمثل مرحلة متقدمة في فن تحريك العرائس .

دمى الحيوانات ذات القائمتين

تحمل الدمى التي تمثل الحيوانات ذوات القائمتين كما تحمل الدمى التي تحرك ايديها باصابع اللاعب ، وبيد اللاعب اليمنى ، وتمسك العصا الصغيرة التي تحرك رأس الدمية من الداخل كما تمسك الدمى التي تحرك يداها بالقضبان . واذا كانت الحيوانات التي تمثلها الدمى قصيرة العنق ، فالسبابة هي التي تحرك رأسها

دمى الحيوانات ذات القوائم الاربع

هاهنا يتغير الواضع الأساسي ليد اللاعب . فالعضد يظل مرفوعاً كما في الوضع الأساسي ، أما الساعد فيميل الى الأمام بصورة افقية ليكون ظهر الحيوان الافقي (أي دميته) مستنداً على الساعد الافقي . أما الكف فتكون شاقولية وتمسك بالرأس ، وبذلك يحصل اللاعب على الوضع العادي للحيوان ذي القوائم الأربع .

حالات سكون الدمية وحركاتها الاساسية

وضع الوقوف : لا حاجة بنا الى الافاضة في شرح وضع وقوف الدمية، لأنه قد سبق شرحه في مبحث الوضع الأساسي للذراع . كل مايجب الاشارة إليه هو أن الدمية في حركتها يجب ان تكون مرنة رشيقة ، واننا نحصل على هذا بتأمين مرونة المرفق ولكن دون أن نهبط بـه ونرفعه بشكل مرئي . إن اللاعب البارع هو الذي يحرك عضلات عضده وساعده لتكون الدمية مرفوعة باستمرار دون أن تصل هـذه العضلات الى درجة التصلب ، وبذلك تكون الدمية ثابتة وحية في نفس الوقت .

وضع الجلوس : لنظهر بوضوح كيف تجلس الدمية، يجب ان نراقب حركات الانسان حين يجلس . فهو حين يصل الى كرسي سيقعد عليه ينظر اليه اولاً في الغالب ثم يلتفت ويوليه ظهره ، وعندها يحني القسم الأعلى من جذعه الى الأمام ويجلس وينصب جذعه ولكي يصل اللاعب الى تحريك الدمية بحركات مشابهة يفعل ما يلي : **(انظر الاشكال الايضاحية في الملحق المصور)**

١ ـ الذراع في وضعه الاساسي ، وجه الدمية ملتفت الى الكرسي

٢ ـ تنثني الدمية بواسطة القبضة قليلًا إلى الأمام، فينحني اعلاها على الكرسي.

٣ ـ تستعيد الدمية وضعها الأساسي بعد ان رأت الكرسي وانتصبت

٤ ـ تحرك الراحة الى الخلف لتستدير الدمية بزاوية ١٨٠ درجة ويكون ظهرها الى الكرسي .

٥ ـ تثنى اليد من جديد نحو الذراع مع رفع الرسغ الى الخلف ، وبذلك تكون الدمية قد انحنى نصفها الأعلى وتأهبت للجلوس

٦ ـ يوضع ظهر الراحة على الكرسي . الدمية جلست . وفي نفس الحين ترفع ركبتا الدمية باليد الأخرى لتأمين الوضع .

كل هذه الحركات يجب أن تنسق جيداً ، والتمرين العملي يوضحها اكثر من الوصف .

الجلوس على الركبتين : اذا نظرنا الى انسان يجلس على ركبتيه وجدناه ينحني فجأة مع إمالة جذعه بقوة الى امام ، وعندما يتم احناء القسم الاسفل من جسده يعود القسم الأعلى فينتصب بسرعة ، فماذا يفعل اللاعب بيده ؟

١ ـ يدفع المرفق الى الأمام .

٢ ـ يحني العضد حتى يصبح افقياً ، وفي نفس الوقت يرجع يده الى الوراء حتى يقارب الساعد العضد ، وتعود الكف الى الوضع العمودي .

٣ ـ وفي نفس الوقت تمتد اليد الأخرى تحت ثياب الدمية لترفعها وتسويها على ركبتيها كما يفعل من يجلس على ركبتيه .

وضع الاستلقاء : حين نقوم بكل حركات الجلوس لدى الدمية كما شرحناها آنفاً تسترخي الراحة والاصابع سلامية بعد سلامية حتى تبلغ وضع الاستلقاء إن كان على ظهرها وتسحب اليد . وإن كان استلقاء الدمية على جانبها تدار اليد بهذا الأتجاه ثم تسترخي وتسحب .

سير الدمية : يكون سير الدمية في اتجاهين مختلفين : الى الاعلى فالاسفل ، والى الايمن فالايسر . وتحرك اليد كما يلي :

١ ـ اليد في وضعها الاساسي بشكل يجعل الراحة والاصابع ووجه الدمية إلى الأيسر (أو الى الايمن)

٢ ـ تخفض اليد ، فكأن الدمية تنحني للتحية (بتقاصر الركبتين)

٣ ـ ثم ترفع اليد

٤ ـ ثم تدار لتتخذ الوضع الاساسي .

٥ ـ ثم تدار اليد في الاتجاه الايمن هذه المرة (أو الايسر إن كنا بدانا بالأيمن)

٦ ـ ثم تخفض اليد من جديد
٧ ـ ثم ترفع حتى تبلغ الوضع الاساسي ، وهلمجرا ...

ولكي تستطيع الدمية القيام بالحركة الصاعدة الهابطة اثناء السير، يجب ان يحرك اللاعب كل جسده صعوداً وهبوطاً فيظهر هذا على الدمية . واللاعب هنا يمشي على رؤوس أصابعه بخطوات صغيره مع ثنى الركبتين ومفصلي القدمين ليحصل على حركة الصعود والهبوط في الدمية ، وعلى اللاعب ان يخطو بالرجل اليسرى حين تنحني الدمية في حركة التحية (الحركة التي وصفناها) الى الجهة اليسرى ، وكذلك يخطو باليمن حين تنحني الدمية في حركة التحية الى الجهة اليمنى.

هذا هو مبدأ حركة السير ، على أن التمرين هو الذي يجعل الحركات تتلطف وتنسجم في توقيت عفوي مضبوط دون أن يبدو على اللاعب انه يفكر في الحركة ويدرسها ، أو أنه يقول في نفسه : « الآن سأديريدي ، الآن سأنحني ... وهكذا ».

ويجب القول ان الانحناء أو الميل الى جانب وآخر اثناء السير يجب ان يكون خفيفاً يكاد لا يلحظ ، وكذلك تقاصر اللاعب على ركبتيه يجب ان يكون خفيفاً الى أبعد حد .

ركض الدمية : الركض من حيث الأساس كالسير ، ولكن اللاعب بدل أن يسير متقاصراً متطاولاً على ساقيه يركض بخطوات قصيرة ، أو يقفز بخطوات قصيرة مع التقاصر والتطاول . وكذلك الشأن بالنسبة لتحريك الدمية بالذراع واللاعب المجرب لا يتقيد بالحركات الموصوفة يميناً ويساراً اثناء الركض لأن ذراعه تقوم بالحركات اللازمة من ذاتها اثناء ركضه .

الدوران : دوران الدمية أشد حركاتها تعقيداً، لأن رقابة اللاعب على الدمية تقل اثناء الدوران ، وتقع أخطاء منها التالية : ١ ـ تخرج الدمية عن محورها ٢ ـ أو تندفع الى الخلف في نهاية الدورة ٣ ـ أو تفقد ارتفاعها وتهبط . ولتجنب هذه الأخطاء سنشرح كيف تدور الدمية . **(انظر الشكل الايضاحي في الملحق)**

١ ـ تكون الدمية في وضعها الأساسي ووجهها الى النظارة .

٢ ـ لنفرض ان محور الدمية ، أي خط اليد ـ الكتف هو أيضاً محورنا نحن ، واننا ندور مع الجسم نصف دورة (١٨٠ درجة) حتى يصبح ظهرنا نحن للنظارة . إن وجه الدمية يمكن ان يظل في هذه الحالة مكانه ولا يدور ، فكأنها انسان وجهه الى ظهره . وهذه الطريقة في دوران الدمية خطأ . أما الطريق الصحيحة فهي ان ندير ذراعنا حول محوره إلى أقصى حد ، وهو يدور ثلاثة ارباع دورة كاملة ، أي يصنع حركة زاويتها ٢٧٠ درجة . فاذا ادرنا جذعنا بالمقدار الباقي وهو ٩٠ درجة . أي ربع دورة ، تكون الدمية اجرت دوراناً كاملا حول محورها ، وبان وجهها على التوالي كما يلي : الوجه من الأمام ، ثم من الجانب ثم من النقرة ، ثم من الجانب الآخر فمن الأمام .

الحركات المفيدة

بعد أن أجرينا التمرينات التمهيدية التي وصفناها ومن شأنها أن تطور عضلاتنا وتقويها وتعطيها استقلالها في الحركة ، ننتقل الى التمرينـات التي تفيد مباشرة في حركة اللعبة .

وفي الفئة الأولى من هذه الحركات ، نضع الحركات البسيطة التي ليس هدفها أن تعني شيئاً معيناً ، وهذه الحركات نسميهـا المفيده ، وسيأتي وصف أبرزها ، على ألا يمنع هذا من أن يبحث اللاعب عن غيرها بنفسه ،فليس في وسع كتابنا أن يعلم كل شيء .

ملاحظة عامة :

في كل الحركات التي سنصفها ، من الضروري تجزئـة الحركة وزمن المجهود . فلو لم نفعل لكان من الممكن أن تكون الحركة عنيفة مفاجئة كما لو شئنا ان نسحب حبلًا فانقلبت الدمية وهي تجره كتلة واحدة الى وراء، في حين تجري الأمور في الحياة على الشكل التالي : يلتقي الذراعان على الحبل دون ان يتحرك الجسم أولاً ، ثم ينشدّ الجسد بالتدريج وينقلب الى الوراء شيئاً فشيئاً حتى يبلغ « الجهد » مداه . وليس هذا شيئاً سهلا ، إذ ليس هناك في الواقع وزن يقاوم مجهود الدمية ، كما ليست هناك أرض واقعية تقف عليهـا الدمية . وعلى اللاعب ان يعوض هذا عن طريق التخيل ، فكأنه يحس بهيكل الدمية العظمي ، بعضلاتها ، وبارادتها في العمل ، وبما تلاقيه من صعوبات أو بالحـدود التي يقف عندها مجهودها لو كانت بشراً . أي ان على اللاعب ان يضع الدميـة في نطاق آدمي أرضي ، في نطاق جسد إنسان ، ليستطيع بعد ذلك أن يلطف حركاتها على أساس خيال حر وتصرفات خيالية قد تكون غير معقولة ولكن يبررهـا ان القائم بها دمية .

إجلاس الدمية :

حين نجلس الدمية على كرسي أو على طرف المسرح الأمامي ، يدس اللاعب يده الثانية الحرة في ثيابها ليكون منها مايشبه الركبتين. وبهــذه اليد المدسوسة في ثياب الدمية يمكن إعطاء النظارة الوهم بأن الركبتين تتحركان أو أن الدمية تضع ساقاً على ساق أو تدور على المقعد ، وماأشبه ذلك من الحركات.

الدمية على ركبتيها : حين تحنى الدمية الى أمــام كما سبق وصف حركة إجلاس الدمية على ركبتها ، تمد اليد الأخرى الحرة فيمسك براحتها مرفق اليد الاولى ، فتصدم ثياب الدمية بالساعد الجديد الممتد أفقياً فكأنه هو الأرض، وتكون حركة الثياب كحركتها لو اصطدمت بأرض حقيقية .

الخياطة : نحصل على حركة الخياطة بيدي الدمية باجراء حركات دائرية واسعة بيد الدمية اليمنى فوق القماش الذي تجري خياطته ، ويكون موضوعاً على اليد الأخرى للدمية كما يكون السرج على الحصان .

تناول شيء من الاشياء : يكون اللاعب حاملا الدمية بيده ، وهنا ينحني بها ، وبيده الحرة التي لايراها الجمهور يتناول الشيء المطلوب حمله ويضعه بين ذراعي الدمية ، ثم يرتفع بها وهي حاملة هذا الشيء كأنما تناولته من الأرض.

وضع شيء من الاشياء على المسرح : تضعه الدمية مــع الانحناء بنسبة مايقضي حجم الشيء ، فالشيء الكبير العالي يتطلب انحناء أقل وفتحاً الذراعين الى أوسع حد ليتسعا للشيء المحمول .

وعلى اللاعب كلما أمكن ذلك أن يجري هذه الحركة مواجهاً بوجه الدمية الجمهور .

استخدام مكنسة أو مجرفة أو عصا : الخ ... تصنع هذه الأشياء بحيث يكون لها إمتداد الى أسفل تحركه يد اللاعب الحرة الحركات المناسبة الصحيحة.

انقلاب الدمية على ظهرها (الجسر) : لتأمين هذه الحركة يمكن ان يلبس اللاعب الدمية بيده على قفاها ، أي ان تكون راحة اليد الى ظهر الدمية .

القرفصاء : لتأمين قرفصاء الدمية توضع يد اللاعب الحرة في ثياب الدمية كما في حالة الجلوس ، ولكن يعطى لركبتي الدمية (المفروضتين) حجم أكبر ، ثم يرفعان (أي ترفع اليد الثانية) الى أعلى . ويحني ظهر الدمية ويخفض رأسها الى أمام .

القفزة : يتذكر اللاعب ان حركة القفز يكون الجسم فيها منحنياً الى الامام عند الانطلاق ثم ينهض حين يصل الى الارض بعد القفزة .

صعود الدرج : لنعطي النظارة الوهم بأن الدمية تصعد درجاً يؤخذ شكل الثياب بعين الاعتبار .

فاذا كانت لا يمكن رؤيتها إلا من الوسط إلى الأعلى ، يكون صعودها على الدرج جانبيا ويخفي نصفها الأدنى عن النظارة بحاجز (درابزين). أما إذا كانت ثيابها طويلة تصل الى القدمين فلا حاجة الى الحاجز والاخفاء

أما حركة الصعود فتكون كما يلي : تدخل اليد الحرة ثياب الدمية ، وتسند رؤوس أصابعها على راحة اليد حاملة الدمية في مكان يقارب موضع حوض الدمية لو كانت بشراً ، حتى تتحرك الفخذان حركة وهمية مطابقة للواقع .

وتظل الأصابع ملتصقة براحة اليد اثناء الحركة ، ثم ترفع اليد وتخفض بحيث تبقى راحة اليد الحرة موازية لراحة اليد الحاملة الدمية ، لأن الاصابع تمثل الفخذين اللذين يتحركان الى أعلى حتى يوشكا أن يصبحا افقيين في حين ان راحة اليد تمثل الساقين اللذين يظلان عموديين وموازيين للجسد (يجري اللاعب حركة الصعود بنفسه) . ولكي يعطي الوهم بأن الساقين تصعدان بالتناوب فمرة اليمنى ومرة اليسرى ، تفصل اصابع اليد اليمنى او اليسرى عن الراحة بالتناوب ليظهر ان الساق اليمنى ترتفع ثم تتلوها اليسرى .

هبوط الدرج : الحركة هنا أصعب لأن الساق التي تلقى الى امام تظل ممدودة بينما تنثني الثانية . ونحصل على نتيجة جيدة اذا ادخلنا اليد الحرة تحت ثياب الدمية واثبتنا الأصابع على راحة اليد حاملة الدمية في مكان الحوض ، وقمنا بحركة تفصل كفتح البيكار واغلاقه في نفس الوقت الذي تقوم به اليد حاملة الدمية بالهبوط بها تدريجياً بما يعادل درجات السلم .

رفع الثقل : تنحني الدمية وتلتقط الشيء المراد رفعه . يترك لهذه الحركة من الوقت ما يستلزمه الوزن ، ثم تنهض الدمية بخفة اذا كان الوزن خفيفاً وبصعوبة وبحركة تبدأ بالصلب ثم بالرأس اذا كان الوزن ثقيلا ، مع شيء من التعثر أثناء السير .

العزف على الناي : تثبت قطعة مطاط حول كل من قبضتي الدمية ، ثم بواسطتها تشد اليدان المتباعدتان إلى الناي ، وتحركان على الناي .

العزف على القيثار أو الطبل : يثبت القيثار أو الطبل على احدى اليدين بحيث تستطيع الأخرى أن تلامس القيثار على أوتاره أو تقرع الطبل على وجهه. تدرس الحركات التي يجريها الانسان لتقليدها بحركة الدمية .

الحركات الاخرى : وتجرب بالتتالي حركات القراءة والكتابة وقطف الزهور من الأرض أو الثمار من الهواء وارتداء القبعة وتمشيط الشعر ومسح الأنف وطي الثياب وكيها وتسوية الفراش وجر حيوان من عنانه وتسييره بالربت على ظهره وهلمجرا .

الحركات التعبيرية

في هذه الفئة الثانية من الحركات نضع تلك التي لها روح أو هدف يجاوزان القيام بعمل معين . وها هنا نكون بلغنا جوهر مسرح العرائس ، والنقطة التي يبدأ منها تحوله من مهنة إلى فن . والقضية كما سترون بسيطة وعظيمة في نفس الوقت ، فليس يكفي من أجلها أن نعطي الدمية حركات منقولة عن الحركات الواقعية ، وانما يجب ان ننفخ فيها الروح والحياة . وقد أحمل الابتسام الى شفاه بعضكم حين اكشف لكم عن سر هذا الابداع ، ولكن الذين يبتسمون ليسوا هم الذين يصبحون فنانين مجيدين . وسيفهم الآخرون كلامي حين أقول بانه يكفي اللاعب أن يخلص في محاولته نفخ الحياة في دميته لتدب فيها الحياة . انه شرط كاف ولكنه شرط ضروري ايضاً ، ولا مندوحة عنه . وعلى اللاعب أن يكون لدميته بمثابة المبدع بكل معنى الكلمة . عليه أن يعطي نفسه بصورة كلية ومستمرة لفنه . عليه أن يقدح زناد الحياة في جسد الدمية الصغير . ومنذ أن ينقطع مد الحياة والحرارة الذي يبعثه اللاعب في الدمية ، ويختفي الكائن الحي ، لا يبقى سوى قطع من الخشب المحفور أو الورق اللابس ثياباً . لن يستطيع اللاعب أن يتجرد من العواطف التي يريد أن ينفخها في المشهد دون أن تذبل هذه العواطف وتموت في دميته . لن يستطيع لاعب هادىء بارد أن يعبر عن انفعال حار ، وانما عليه أن يحس هذا الانفعال في ذاته لتستطيع الدمية أن تعبر عنه معه . وما إن نفهم هذه الحقيقة حتى تزول الشكوك والمنازعات التي يقول اطرافها : يجب ان تتحرك الدمية بكثرة لتكون حية ، أو لا يجب أن تكثر الدمية الحركات . والواقع ان الدمية يمكن ان تتحرك بكثرة دون ان تبدو عليها حياة كثيفة ، اذا كان الذي يحملها لا ينقل اليها الخلجة الصادقة . إن هذا السائل الغامض الذي لا ينقله إلا الحب ، إنما يمر من قلوبكم إلى قلوب ما تحملونه من دمى .

ولا ريب في ان بلوغ درجة السهولة واليسر في تحريك الدمية بحيث تكون وحاملها كالجسد الواحد شرط ضروري ، وضروري كذلك أن يملك اللاعب الكفاية من الخيال ليدرك العواطف التي يعبر عنها بكثافـة ، وباكتمال هذه الشروط تكتمل للاّعب شروط النجاح . ويجب ان يعرف اللاعب أن الدمية طيّعة في يده ، وان عينيها المرسومتين يمكن لهما ان يهتزا للتعبير عن رفض ، وأن صدرها يمكن له أن يصعد زفرة . اطلبوا منها ماشئتم تعطكم ما اردتم ...

من الناحية العملية ، يجب الاعتراف بأن الحركات هي المظهر الأول لحصول الحياة في الدمية . وكلما كانت هذه الحركات متدرجة (وبخاصة حركات الراس) كانت أقرب الى الانسانية . وكلما كانت بطيئة ، كانت أجمل . وهذه الملاحظة ليس من شأنها أن تضعف ما سبق قوله من أن الانفعال الحقيقي يخلق خلجة تترجمُ عنها حركة مهما صغرت ، ولكن العكس ليس صحيحاً ، فليست كل حركة قادرة بالضرورة على ان تعبر عن انفعال ، بل قد تكون حركة بلا معنى ، ومجرد تفصل يجب تبريره بنفع معين أو غرض معين وإلا فيجب تجنبه لأنه قد يزعج القصة ويقلل من اهمية الحركات الأخرى الضرورية أو المعبرة.

ثم ان الدمية قادرة على ان تعيش حتى دون حركة ولذا يجب البحث عن الأوضاع الثابتة المعبرة التي يتطلبها الموقف . فقد يكون لامالة الرأس على نحو معين أو تخاذل الجسد بشكل خاص معنى كبير يعبر عن الانتباه أو عن الألم اكثر مما تعبر عنها الحركة . وفي هـذه الأحوال يجب ألا ينسى اللاعب أنه مطالب باعطاء الدمية روحاً ولولم يعطها حركة . يجب ألا يتركها ، وإنما على العكس ، أن يزيد من مدها بالسائل الحي الذي دونه لاتستطيع أن تخاطب النظارة ولا يكون وضعها سوى وضع وجه جامد معلق .

التحية : هناك عدة طرق للتحية تعبر عن العواطف التي تكمن وراء التحية . وسنميز بين طريقتين منها ، ، والطرق الأخرى تتبع هذه أو تلك منها.

أ ـ **التحية بالرأس** : الجسد يبقى جامداً ، وبصر الدمية متجـه إلى الشخص المحيا ، وكل مايجري احناء الرأس بواسطة السبابة . والسرعة التي تجري بها هذه التحية (أو البطء) تعطي لها الطابع المميز . فاذا كانت الدمية تـدير ظهرها لشخص ، ثم تلتفت نحوه لتحييه بسرعة وتعود الى وضعها الأول ، فانها تكون قد عبرت إما عن السخرية أو عن موقف مضحك . اما اذا التفتت إليه برأسها التفاتاً بطيئاً حتى التقت ابصارها بابصار هذا الشخص ، وتريثت ثانية ، ثم انحنت بكبرياء ، وعادت ببطء الى وضعها الاول ، فانها تكون عبرت عن عن التعالي ، والهجرا .

واذن فهذه الحركة الواحدة التي هي من أبسط الحركات الأولى التي يجري التمرين عليها ، يمكن لها أن تكون ذات تعبيرات مختلفة حسب طريقة اجرائها . أو على الأصح : ليست الحركة هي التي تطبـــق على الشعور ، وإنما الشعور هو الذي يطبق على حركة تملكون آليتها بشكل تام .

٢ ـ **التحية بالجذع** : وهنا تكون سلسلة المعـاني التي يمكن ان تتخذها التحية أقل من تلك التي تعبر عنها التحية بالرأس . ذلك ان هـــذه التحية تعبر باستمرار عن الاحترام أو عن الخضوع . ومـــع هذا فان عمق هذه التحية وسرعتها وطريقـــة اداء الدمية لها تعبر جميعها عن مشاعر مختلفة يختار بينها اللاعب ما شاء .

التحية بالانحناء مع هبوط الجسد ثم عودته الى الحال الطبيعية :

وفي هذه التحية يبقى الرأس مرفوعاً وإنما يهبط الجسد هبوطاً خفيفاً الى اسفل والأمـام ، ويرتد وهو متقاصر الى الوراء بعض الشيء ، ثم يعود الى الانتصاب في وضعه الأول . وفي اثناء هذه الحركة تقوم اليد بحركة منحنية شبه دائرية توافق حركة الحوض اثنـاء التحية ، بينما اليد الحرة التي تدخل في ثياب الدمية تقوم بدور الفخذ وتعبر عن حركته . وفي هذا المثال نجد نفس

الملاحظات التي سبق أن مررنا بها أكثر من مرة ، وخاصة فيما يتعلق بحركة السير . فاذا كانت هذه التحية سهلة التنفيذ كما اوضحنا فان في الوسع تنفيذها والساعد جامد وعمودي ، في حين يقوم اللاعب هو نفسه بالهبوط والحركة اللازمة لهذه التحية ، على أن يصغر حركته حتى تلائم حركته الدمية ، وليس هذا أمراً سهلاً . ولذلك فاننا ننصح بالطريقة الاولى .

الارتعاش والرجفة : حين تتمرنون أمام المرآة حاولوا أن تعطوا الدمية حركة تمثل الارتجاف من البرد ، ثم الارتعاش من الخوف أو من الفرح . إن الحركة في الحالين واحدة تقريباً ، ويحصل اللاعب عليها بارتجاف يده . وهذا التمرين يجبركم على أن تفكروا في حركاتكم ، وهذا التفكير من شروط الوصول الى حركة حقيقية .

دق الارض بالقدمين : اذا كان على الدمية أن تدق الارض برجليها فرحاً أو غضباً ، حاولوا من أجل ذلك اجراء التمرين على الركض في المكان بسرعة كبيرة ومتقطعة .

النقزة : تعلم الدمية بخبر هام ، أو تسمع انفجاراً قرب اذنيها ، فتنقز . كيف تجري هذه الحركة؟ انها تجري - حسب طبيعة الحركة - برد الرأس الى الخلف رداً خفيفاً ، وحركة من الكتفين ، وحركة من الجسد كله الى وراء أو الى جانب أو في المكان . والذراعان يمكن لهما أن يزيدا الحركة تعبيراً . ومن الواضح أن الشخص المضحك الذي ينقز في مكانه يزيد من اضحاك حركته إذا هو رفع ذراعيه فجأة . أما اذا بقي الجسد كله جامداً وتحرك الرأس وحده حركة خفيفة ، فان هذا يعبر عن شخصية قوية نبيلة تحرص على أن لاتظهر عليها آثار المفاجأة واضحة كبيرة . ولكل دمية - تبعاً لطابعها المميز - لغتها الخاصة سواء من حيث الحركة او المواقف .

وعلى اللاعب بعد أن يجتاز التجارب الأولى أن يجد مجموعة الحركات التعبيرية :

هز الرأس ، تحريك الكتفين ، الارتعاش ، فرك الراحتين ، ارجحة الذراعين ، احناء الرأس للاصغاء ، امساك الرأس باليدين ، النفي والايجاب بحركة من الرأس ، خفض اليد ، لط اليد بشيء حار ، الشعور بوخزة ، النظر الى بعيد واليد على العينين ، متابعة ذبابة تدور في الغرفة بابصار الدمية ، السقوط ، الاغماء ، التلوي من الألم ، الغضب ، النوم ، التنفس العميق ، دق الباب بخفة ، دق الباب بفروغ صبر ، دق الباب بغضب ... الخ ... التصريح بالحب برقة أو بحرارة أو بصورة افلاطونية ، تقبيل الوجنتين او الشفتين ، الربت على الخد ، وضع اليدين على الكتفين ، الامساك بالخصر ، شبك الذراع بذراع دمية أخرى ، الخ ...

واذا اردتم أن تنفخوا الحياة في دمية ، فعليكم قبل كل شيء أن تنظروا اليها جيداً وأن تتمثلوا شكلها . انظروا اليها طويلًا لتنفذوا الى طابعها ، ولن تبلغوا حد إحيائها قبل أن تتأملوا فيها ملياً . فاذا بلغتم ذلك ، تصبح سلسلة الحركات التي تنفذها الدمية بواسطتكم طويلة ولا تنتهي . تذكروا مرة أخرى أن الدمية طيعة في يدكم . اطلبوا منها ماشئتم تعطكم ماشئتم . انها قادرة على أن تحس بكل العواطف الانسانية وتعبر عنها ، سواء ذلك الانفعال والرقة والحب والحقد والغيرة والبغضاء والاحتقار والطمع وغير ذلك من المشاعر الانسانية ...

كيف تصنع الدمى

يجب ان تعرف كيف صنعت الدمية ومن أي شيء تتالف لتدرك كل إمكانياتها في الحركة والتعبير . والدمية التي نفضلها تبلغ الخمسين سنتمتراً طولا ، ويغطي ثوبها المسبل ذراع اللاعب ـ اذا كانت مرفوعة ـ حتى كتفه . وبينما يرتكز رأسها على سبابة اللاعب يحيط جذعها بمفصل يـــده . إن يدي الدمية ورأسها تصنع من الورق المضغوط ، وطبيعي أن رأسها يتصل بعنق يثبت عليه كتفاها ، وهما شريط معدني محني على شكل الكتفين .

وعلى الكتفين بوضع صدار من القماش الثخين اذا كانت الدمية ترتدي ثوباً سميكا ، أما إذا كان ثوبها رقيقاً فمن الواجب ان يكون لها «جسد» ينطوي على الأشكال الانسانية ، ويكون هـذا الجسد منفصلا عند الخصر لتستطيع الدمية أن تنحني بسهولة في حين يبقى سـائر الجسد منتصباً . ومن فوق هـذا الصدار من القماش أو هذا الجسد ، تلبس الدمية قميصاً طويلًا في طول الثوب (هو القفاز) غايته ستر ذراع اللاعب إذا كان الثوب رقيقاً . ولا ننس أن الأقمشة التي تصنع منها ثياب الدمية ، حتى الثخينة منها ، يمكن ان تشف عمـا تحتها بفعل المصابيح الضوئية القوية الموجهة . أما الثوب الذي ترتديه الدمية ويبدو للعيان فيكون موافقاً للقصة التي يجري تمثيلهـــا ، كما هو الشأن في أية مسرحية عادية .

الدمية التي يحرك اللاعب يديها بأصابعه (غينيول)

يلبس اللاعب هذا النوع من الدمى بيـده ، ويدخل إبهامه في يد من يدي الدمية وخنصره في اليد الأخرى من يديها المصنوعتين من الورق المضغوط . وغالباً مايكون مفصل يد الدمية مرتبطاً بانبوب من المطاط يمكن ان تدخل

فيه أصبع اللاعب ويكون مقطعه متفقاً مع غلظ هذه الأصبع . على انه يمكن ان يكون ساعدا الدمية من الورق المضغوط ايضاً بدل الانبوب المطاطي . أما رقبة الدمية التي تكون من الورق المضغوط ايضاً فيسلك اللاعب فيها سبابته ، واذا كان مقطع الرقبة أوسع من السبابة يملأ بالورق حتى تبقى فوهة على مقدار السبابة ويمكن بذلك تحريك العنق حسب المشيئة .

الدمية التي تحرك باليدين والقضبان معاً (الدمى الجاوية)

هذا النوع من الدمى أكثر تعقيداً ، فلا يدخل اللاعب اصبعه في ساعديها ، ولكن يكون ذراعاها مصنوعين من قماش خفيف على شكل انبوب يملأ باللباد أو بمادة أخرى مشابهة ، ويتصلان بكتفي الدمية .

وفي مكان مرفق الدمية تكون « الحشوة » رقيقة لتسمح لليد بالانثناء . أما عند الرسغين ، حيث يتصل الساعد بيدين مصنوعتين من الورق المضغوط ، فيثبت قضيبان بهما يحرك ذراعا الدمية ، وهما يختاران عادة من الأسلاك المعدنية التي تصنع منها المظلات الواقية من المطر ، وطريقة تثبيت القضيبين بالرسغين هي أن يكون آخرهما على شكل شعب ، كل طرف من أطرافه يتصل بطرف من أطراف الرسغ ، وهذا يزيد من قدرة اليد على الحركة .

ويمكن أن يكون لهذا النوع من الدمى نفس رأس الدمى السابقة من نوع (غينيول) الذي يحرك بالسبابة ، ولكن الأفضل ان يكون رأسها من النوع الذي يمكن ان يلتفت يمنة ويسرة .

وإليكم آلية الحركة في هذا النوع من الرأس : ففي العنق المصنوع من الورق المضغوط تثبت عصا خشبية ، في حين يصل بين الكتفين محور خشبي طوله نحو خمسة عشر سنتمتراً . ومتى حملت عصا الرأس بيدك فقد حملت الدمية كلها .

الدمى ذوات الساقين

في العادة أن الدمية ليس لها ساقان لأن الساقين لا يبدوان للمتفرج فمقدمة المسرح التي تحجب اللاعب تصل الى ركبتي الدمية ، أي الى أسفل ثوبها على ان بعض القصص تتطلب أن يبدو ساقا الدمية وتفرض علينا ان نصنع دمى خاصة الواحدة منها ساقان يحركان ، كما هو الشأن في تحريك اليدين ، بواسطة قضبان معدنية .

الدمى التي تمثل حيوانات

في مسرح العرائس يميز مابين الحيوانات ذوات القائمتين وبين الحيوانات ذوات الأربع . ففي ذوات الأربع تمسك الدمية أفقياً وفي ذوات القائمتين تمسك الدمية بشكل عمودي . وأعتقد انه ليس من الضروري شرح الشكل الخارجي للحيوانات ، إذ تختلف الأقمشة التي تصنع منها الحيوانات اختلافاً كبيراً .

وفي معظمها تحدث فجوة بين القائمتين الخلفيتين لتنفذ منها يد اللاعب كما لو كانت تدخل في قفاز طويل يصل الى المرفق . واذا كان الحيوان صغيراً جعلت قائمتاه الاماميتان متحركتين ، وفي كل منهما يوضع انبوب مطاطي وتدخل اصبع اللاعب في الانبوبين لتحرك قائمتي الدمية الاماميتين . اما اذا كان الحيوان كبيراً فمن المستحيل علينا تحريك قائمتيه الاماميتين . وبينما يمكن في الحيوانات الصغيرة تحريك الرأس بالسبابة . فان رأس الحيوانات الكبيرة لا يحرك الا باليد كلها او بواسطة عصا خشبية مثبتة من الداخل على عنق الدمية الحيوان .

ومن السهل جداً تحريك ذنب الدمية . فان عظم الذنب ، نعني الشريط المعدني المغطى بالقماش الذي يمثل الذنب ، يجعل طويلا وممتداً الى اسفل وينتهي بقبضة يمسكها اللاعب بيده الحرة ويحركها كيف شاء . واذا كان المتفرجون يجب ان يروا الحيوانات وهي تسير ، فان الدمى لا تصنع بحيث تلبس كقفاز

وانما تمسك بشريط معدني ثخين وتربط كل قائمتين من قوائم الدمية (القائمة الامامية والقائمة الخلفية من نفس الجانب معاً) بقطعة خشبية يثبت عليها من الاسفل انبوب مطاطي توضع فيه الاصابع التي تحرك القوائم . فاذا تحركت الخشبة تحركت القائمتان الى امام ثم تحرك الخشبة الاخرى فتتحرك القائمتان الاخريان ويبدو ان الحيوان يسير .

دمى التمرين

السؤال الذي يطرح هو : لماذا نجعل للتمرين دمى خاصة ؟ والجواب ان هناك عملاً تحضيرياً يجب ان يقوم به اللاعب مثل الذي يقوم به عازف البيانو عند تعلمه . فكما ان عازف البيانو لا يلتفت الى التعبير الناعم حين يكون في دور التمرين على السلالم الموسيقية ، انما يكون عليه ان ينفذ هذه السلالم بدقة وانتظام الى ان يتمكن من عزفها بسهولة ، فكذلك اللاعب يجتهد ان يتمرن حتى يصل الى البراعة والتمكن والاستقلال وقوة اللعب باصابعه دون ان يهتم في البداية للتعبير . ولهذا فان رأس دمية التمرين يكون مصنوعاً دون كبير عناية بملامحه ، ويكفي ان يمثل بوجه عام شكلاً فيه الخطوط الكبرى للملامح الانسانية من خطوط وسطوح ، دون ان يكون مرسوماً أو أن يكون له عينان وفم وشعر وغير ذلك . اما الملابس فتكون كملابس دمى اللعب ولها نفس الوزن والمقاييس التي لدمى اللعب ، والسبب واضح وهو التمرين على دمية لها نفس شكل الدمية التي يجري بها اللعب في المستقبل ووزنها . وتكون لدمى التمرين قمصان قصيرة يحدد قياسها من الكتف الى الاسفل بحيث يصل اسفل الثوب الى حافة فتحة المسرح .

وهناك فائده كبيرة من التمرين والتدريب بواسطة هذه اللعبة غير المعبرة ، اذ انها تجبر اللاعب من ان يزيد من عنايته بحركته اذ لا يساعده اي مظهر خارجي من مظاهر اللعبة علي التعبير . فاذا استطاع اللاعب ان يعطي

الشخصية المطلوبة للدمية التي ليس لها وجه ولا ملامح تظهر طباعها ، فانه يكون اكتشف الشيء الاساسي في فن التحريك ، حتى اذا ما وضعت في يده بدل الدمية التي لاشكل لها دمية معينة لها شكل وملامح ، كان في وسعه ان يأمل في بلوغ درجة من الكمال في تحريكه الدمى .

الخياط في مسرح العرائس

تدل تجربة السنين الطويلة في مسرح العرائس على انه لا يكفى لاظهار الدمية بالشكل المناسب ان يكون لها ثوب مسبل على يد اللاعب ، وانما يجب ان يكون للدمية جسد . فمن المستحيل ان نظهر رجلا سميناً او امرأة حدباء اعتماداً على يد اللاعب وحدها ، ان لم يكن تحت ثوب الدميـة قماش مغموس بالنشاء يرسم لها اشكال الصدر والقوام .

والعادة ان يثبت ذراعا الدمية على اصبعي اللاعب بواسطة انبوبين من المطاط ، وتكون الاكمام واسعة تبعاً لذلك ، وهذه الطريقة لاتزال تتبع حتى الآن حين تكون الدمى ممثلة لأطفـــال او لأقزام . وفي العادة ايضاً الاتلبس الدميـة بنطلونـاً حقيقيـاً وانمـا يعطي الثوب شكل البنطلون عن طريق الثنيات . الا في حالة استثنائية يصنع فيهـــا بنطلون حقيقي وسـاقان حقيقيتان ، وعندئذ يكون وراء الدميـة فتحـة تنفذ منها يد اللاعب .

ومن الضروري في جميـع الأحوال ان يكون الثوب طويلا الى حد يكفي لتغطية ذراع اللاعب . اما الدمى الصغيرة فيكون لها جسد بسيط يتألف من قطعتين مخيطتين فقط عند الكتفين والزوايا السفلى وذلك لـكي يكون للابهام مكان كاف . وهاتان القطعتان ـ كما في الدمى الجاوية التي ستوصف فيما بعد ـ تصنعان من قماش ثخين جداً توضع عليه طبقة من اللباد او من الخيش ، ثم يغطى كل ذلك بقماش رقيق ويدرز بما كنة الخياطة .

ثم يثنى هذا القماش ، ويبقى احد الكتفين مفتوحاً ليوضع الرأس الذي يتصل بشريط معدني يمتد الى الجانبين ويعطي شكل الكتفين .

فاذا انتقلنا الى الدمى الجاوية التي هي اكثر تعقيداً ، وجدنا انها تصنع من قسمين ، وأن رأسها يجب ان يكون بمقياس جسدها كاملا ، أي ان يكون ارتفاعه نحو (١١) سنتمتراً .

وطريقة صنعها نفس الطريقة التي اتبعت في الدمية التي تحركها الأصابع وحدها . فيخاط طرفاها ويبقى احد الكتفين مفتوحاً لتركيب رأس الدمية ، ولصنع صدر الدمى التي تمثل نساء تقطع من القماش قطعة مستديرة قطرها خمسة سنتمترات وبعد أن تبطن باللباد تثبت . ولصنع الأرداف تصنع كالسابق ويثنى طرفها كما جرى في القسم الأعلى ويخاط من الجانبين . وبعد أن تهيأ هذه القطعة تربط بالقسم الاعلى (الجذع) بواسطة أشرطة من القماش من الجانبين ليكون الجسم قابلا للانثناء عند الخصر . ويقوى القسم الأعلى من الردفين والقسم الأسفل من الجذع باسلاك حديدية ، اذا كانت الدمى كبيرة . أما الدمى الصغيرة فتكفي يد اللاعب لاعطائها القوة والثبات .

واذا كانت الدمى تمثل رجالاً فان القياس يكون اكبر ، واليدان تصنعان على شكل انبوب وفي طرفه يترك سنتمتران ثم يسد بالخياطة ، ويحشى الباقي على طول (١٢) سنتمتراً باللباد ، ثم يخاط الانبوب من جديد ثم يترك سنتمتران ويخاط أيضاً ثم يملأ الانبوب لمسافة (١٢) سنتمتراً أخرى ، وعلى نهاية هذا القسم الأخير تثبت اليد التي يجب ان تكون طويلة بعض الشيء . وهذه المقاييس تتبع حجم الجسد ، ولكن يجب الانتباه الى أن المرفق يصل تماماً الى منتصف الجسد .

الآن وقد تمت كل الاعمال التحضيرية صار يمكن ان نبدأ بخياطة الاطراف وجمعها . وإذا شئنا أن نصنع حدبة أو بطناً كبيراً للدمية ، فالطريقة هي نفسها وانما تحشي المناطق المطلوبة بطبقات من اللباد السميك وتثبت .

وفي الدمى الجاوية تثبت في الأيدي قضبان معدنية طولها نحو ستين سنتمتراً تقريباً ، وحين تنتهي الخياطة توصل بالطرف الحر من هذه القضبان قطعة من الخشب يمسك بها اللاعب اثناء العمل **(انظر الشكل في الملحق).**

وحين يعين المدير الزمن والمكان اللازمين لحركة الرواية التي تصنع من اجلها الدمى ، يبحث الخياط عن احسن صور العصر لنقلها اذا لم يكن هناك رسام يعطيه المخططات اللازمة. ولهذا يجب الاطلاع على جميع تغيرات الأزياء عبر العصور.

الشعر المستعار : يمكن ان يصنع الشعر المستعار من خيوط حريرية أو صوفية تبعاً لما يكون الشعر طويلاً أو قصيراً ، كما يمكن استخدام قطع من الفراء لهذه الغاية ، وتثني الخيوط من منتصف طولها وتخاط من هذه النقطة بواسطة ماكنة خياطة على قطعة من قماش التول لها نفس طول الرأس ابتداء من اعلى الجبين حتى النقرة ، وعرضها سنتمتران . ثم تلصق قطعة التول على الرأس من منتصفه أي من اعلى الجبين حتى النقرة ، ونأخذ بالصاق الخيوط التي تمثل الشعر خصلة بعد خصلة على الرأس . وهنا يجب ألا نضع الصمغ على رأس الدمية مرة واحدة حتى لا تلتصق الخيوط بفوضى ، وانما نضع الصمغ بالتدريج ونلصق الخيوط بعناية خصلة خصلة كما قلنا .

أما غطاء الرأس فيكون من النوع المناسب للثوب . وأخيراً فان الحلي يجب ألا تكون صغيرة جداً وإلا تعذر على الجمهور ان يراها .

دمى الحيوانات : لا يوجد من أجل دمى الحيوانات - مع الأسف - طرق ثابتة للصنع ، إذ تتبع الطريقة نوعية الفراء المستعمل ، فبعض الفراء قاس وبعضه طري وبعضه طويل الوبر وبعضه وبره قصير ، كما ان الصوف والقماش يستعملان لصنع هذه الدمى . ولذلك فلا يمكن في هذا المجال أن نزيد على نصائح عامة.

أول هذه النصائح التأمل العميق في الحيوان الذي نريد أن نصنعه ، وتضخيم صفاته المميزة . فاذا أخذنا الأرنب مثلاً ، زدنا من طول أذنيه وقائمتيه الخلفيتين ، وجعلنا مفاصلهما رفيعة ومعبرة أكثر مما هو الشأن لدى الذئب أو

الكلب . ثم اننا حين نصنع دمى الحيوانات نتحول في الواقع الى نحاتين يعملون بالابرة بدل الأزميل .

ودمى الحيوانات التي تنفذ لمسرح العرائس تختلف عن مثيلاتها التي تعرض في واجهات المخازن ، إذ دمى المسرح يجب ان تلبس بالأيدي . ولذلك نبدأ أولا بقص جسمها وقوائمها الأمامية والخلفية من الورق ثم نجمعها ليكون حكمنا على القياس والتناسب بينها صحيحاً . ثم نعود فنصنع الجذع منفرداً والقوائم على حدة ونستخدم لذلك مادة الخيش . ثم نحشو القوائم بينما نترك الجسد مفتوحاً من الخلف . ونغطي الجسد بطبقة من اللباد عليها بطانة من قماش . وفي الصدر نفتح ثقبين جانبيين نخيط عليهما القائمتين الأماميتين . ويجب الانتباه الى ألا يكون الثقبان كبيرين . إذ في هذه الحال لا يمكن للسبابة أن تصل الى الرأس ، كما انه يمكن ان نبطن الرأس والقوائم بورق الصر .

وإذا صنعنا الحيوانات من القماش وجب ان يكون هذا القماش ثقيلاً ومتيناً . واذا وجب دهن بعض الأجزاء تغطى بخيوط من الصوف . واذا كانت الحيوانات كبيرة يجب الا تكون رخوة اكثر مما ينبغي فلو كانت كذلك تشكلت ثنيات في القماش . كما لا يجب كذلك ان تكون قاسية لكي لا تفقد مرونتها .

والقطط التي يجب أن تحرك باليد يمكن ان تصنع من اللباد ، ولكن يجب أن تكون دائماً ذات بطانة فبدونها تهترىء فروة الحيوان بسرعة . والفراء الحقيقي للحيوانات ليس شيئاً عملياً لأنه غالي الثمن ويتلف بسهولة وشعره المتساقط يزعج الممثلين اثناء العمل . ولذلك فلتهيئة الحيوانات يستخدم القماش أو الخيش .

واذا كانت القوائم الخلفية يجب ان تكون مرئية اثناء العرض ، فيجب إخفاء يد اللاعب بقماش على شكل قفاز . ويمكن تثبيت القوائم في الجسم في مكانين فقط وذلك بواسطة خيط متين تخاط به بضع طعنات هنا وهناك في الردفين لكي تبقى القوائم سهلة التحريك . وعلى الرأس توضع عيون زجاجية أو أزرار عادية تمثل العيون كذلك . والصور تظهر لنا شكل قص الدمية في حالتي العندليب والأرنب .

خاتمة : ان شكل الالبسة والوانها يقررها بلا شك نص المسرحية الممثلة وقرارات المخرج . فلا يدخل في نطـــاق هذا الايضاح أن نعطي قائمة بها أو ملاحظات توجه الاختيار . يكفينا هنا أن نعطي بصددها بعض الوصايا .

ان الأقمشة المختارة يجب ألا تكون سميكة جداً ولا ثقيلة اكثر ممـا ينبغي ، وذلك لكي لاتعرقل حرية الاصابع في الحركة . ولذلـك فشكل القص يكون « واسعاً » لهذه الاسباب ومن المفيد القيام بتجربة على يداللاعب قبل الخياطة النهائية . فان ثوباً يكون مناسباً تماماً لهذه اليد يمكن ان يتشوه تماماً على يد أخرى . ولذلك تغير المقاييس تبعاً لذلك، كما يمكن عند الضرورة أن تزاد بعض الحشوات ... الخ

ومن الضروري بقدر الامـــكان ان تكون الثياب بسيطة الشكل ليمكن طيها بسهولة في الفترات التي ترتاح فيها الدمى وتحفظ في خزائنهـــا كما يمكن تنظيفها بسهولة بالفرشاة وغيرهـــا . وكذلك فمن المهم (إلا في حالة الشخصيات البدينة جداً) ان تكون ثياب الدمى ذات مقاييس موحدةللقص، ونموذج للتجربة موحد يساعد على دمج أي جزء من أجزاء ثوب مع اجزاء من ثوب آخر ، وبذلك يكون المخزون من الثياب اكثر تنوعاً .

وملاحظة أخيرة بخصوص الثياب : لاتجعلوها ثقيلة بالتزيينـات ولا تعقدوا شكلها . فكما ان اللعب يجب ألا يجري بالوان باهتة ولكن بتتابـع الالوان الصافية ، فكذلك الثياب التي تصنعونها يجب أن تكون واضحة وأن تتحروا فيها التبسط بقدر الامكان . فضلاً عن ان مقاييسها الصغـيرة لاتحتمل الصنعة المبالغ بتفاصيلها التي لاتؤدي بكم إلا الى التشويش . خطوط كبيرة ، سطوح ملونة واضحة ، والأقل من التزيينات ، هذه هي الصيغة الحسنة ،وهي ستضطركم الى ان تكتشفوا في طراز الثوب الذي تقترحونه أحسن الحلول التي تجمع العناصر الضرورية والمناسبة دون سواها .

على صانع الدمى قبل ان يباشر في تكوين وجوهها وأيديها نفس الواجب الملقى على عاتق المصمم المسرحي وهو أن يعرف نص المسرحية التي يحضر دماها ليعرف ماهي الملامح المميزة لكل دمية . وهذا يعني أن النحات يجب ان يطلع أولاً على النص كما وضعه المؤلف ليبدأ بعد ذلك العمل الحقيقي الذي يسهم فيه عامل الصب . وهذا الاخير عليه ان يأخذ قالباً من الجص عن النموذج الذي صنعه النحات من الغضار ، يكون بمثابة السلبية من الصورة . ومتى حصلنا على هذا القالب نأتي بأوراق غمس طرفها الواحد بصمغ خاص مؤلف من « مزيج من الطحين والماء ونبدأ بالصاقها في هذا القالب قطعة بعد أخرى حتى تأخذ شكله تماماً وبالثخن المطلوب ، وعندها نستخرجها من القالب ونجففها في الشمس أو قرب النار ، ثم نلونها تبعاً لمايقتضيه دور الدمية . على أن هذا العمل لايكفي ، فالدمى تأخذ على المسرح تبعاً لأشكالها ومقاييسها وألوانها شكلا مختلفاً كل الاختلاف عن شكلها في الورشة . ذلك أنها تكون على المسرح في نطاق تختلف حدوده واضاءته ، فكأنها تدخل عالماً جديداً ، عالمها الخاص ، حيث نتحرى أعلى درجات التناسق بين الأشياء .

ولذلك فعلى المخرج والرسام المصمم ونحات الوجوه وسائر الفنيين أن يعملوا بحيث يقدمون كل مسرحية في نطاق الانسجام التام . ومتى تم هذا العمل يكون عمل النحات أو عامل الصب وصانع الوجوه قد بلغ غايته .

رأس الدمية وذراعاها : يصنع رأس الدمية من الورق المضغوط بالالصاق . ويكون البحث عن شكله عن طريق التكوين بواسطة الغضار أول الأمر ثم لايزال النحات يدخل عليه التعديل تلو التعديل حتى يصبح وفق المرغوب . ومتى جف الوجه الغضاري أخذنا عنه القالب الدقيق بواسطة الجص.

وهذا القالب يبقى مفيداً خصوصاً حين تكون الدمية من الشخصيات الثابتة في المسرحيات ، إذ يشكل قالب الجص نموذجاً يمكننا من أن نصنع الوجه نفسه وبلا أي تعديل في المستقبل . ولو سأل أحدكم : أليس من الممكن أن نأخذ الدمية الأولى نفسها لنصنع عليها النماذج التالية للشخصية نفسها، لأجبتكم بالنفي، فالدمى متقلبة الوجوه لكثرة ما تصطدم وتسقط ، كما ان الألوان التي تغطيها تخفي بعض غضونها . ثم أن من الأفضل ترك الدمية محفوظة في صندوقها وعدم اعادتها الى المعمل حيث يمكن ان تلحق بها الاضرار .

والوجه الذي حصلنا عليه من حيث النتيجة يتراوح ارتفاعه بين عشرة سنتمترات وخمسة عشر سنتمتراً تبعاً للشخصية التي يمثلها . أما العنق فيتراوح طوله بين ثلاثة سنتمترات وخمسة . ثم يبقى علينا أن نحدث في محور العنق الثقب الذي تنفذ منه سبابة اللاعب . أما اليدان فتكونان كبيرتين الى الحد الذي يسمح برؤية حركتها في كل اتساعها ، ويكون طولها عشرة سنتمترات يختفي منها اثنان في كم الثوب ويبرز الى الخارج ماطوله ثمانية سنتمترات فقط . واكثر الصناع يجعلون الايدي مسطحة على أننا ننصح بأن تكون مجوفة قليلا من الداخل ، فبذلك تكون اجمل بكثير وتسمح بالتقاط الأشياء بمزيد من السهولة ، وتدهن الايدي باللون المناسب حسب لون الدمية وعمرها ، وقد ترسم عليها غضون وأظافر . وحين يكون ضرورياً اظهار رجلي الشخصية التي تمثلها الدمية فانها تصنعان بحيث تكونان متناسبتين مع ارتفاع الدمية مع تكبيرهما بعض الشيء .

تلوين الوجه : لم يبق إلا أن نمسك الريشة لننجز بالألوان مابدأنا بالشكل. وتستخدم لهذه الغاية الوان كامدة (كالغواش أو الدهان المصمغ أو الزيتي) لتمتص الضوء ، ويجب ان تكون من النوع الذي يقاوم ولا يتلف بسرعة . ويجري تلوين الوجه حسب قواعد الماكياج (التمويه) في المسرح تبعاً للدور الذي يجب ان تلعبه الدمية . ووضع اللون الأحمر على الخدين ، وطريقة

معالجة الغضون بالظل والنور ، تتبع نفس الاسلوب المسرحي أيضاً . ذلك أن الانارة ستكون نفسها كما في المسرح العادي من حيث الجوهر .

أما العينان ، فبعد تجارب كثيرة ، تبين لنا أن خير النتائج يمكن الوصول اليها بتصويرهما على طريقة الرسوم الجدارية المصرية . فتضاد الأسود والأبيض يعطي انطباعاً حياً مدهشاً ، تزيده اقل حركة تطرأ على الوجه ، ولا تبلغ مبلغه الطرق الأخرى لرسم العيون ، الطرق التي هي أقرب الى الواقعية ، كرسم العيون بدقة وعناية أو تركيب العيون الزجاجية .

ويصنع الشعر المستعار من الصوف أو الشعر العادي تماماً كما يجري في المسرح العادي . أما المواد الأخرى كالفراء والحرير والخيش فانها لا تعطي النتائج ذاتها . واذا أضيف الى هذا الشعر المستعار عنصر « حقيقي » وصلنا الى انطباع أخاذ أو مثير للانفعال .

وتصنع الأذنان من الورق المضغوط ، ويرسم الفم مغلقاً إلا في احوال نادرة .

اللوازم المسرحية «اكسسوار»

سواء كانت اللوازم المسرحية واقعية أو معدلة مهذبة ، يجب أن تكون في سوية أعلى من سوية الدمى من حيث الصنع وإلا فان المتفرج لن يستطيع تبينها بشكل كاف ، كما أن اللاعب سيجد صعوبة اكبر في استخدامها. ولذلك فان هذين الشرطين ـ سهولة التبين وسهولة الاستخدام ـ يجب ان يسيطرا على فكر الصانع لتأتي اللوازم المسرحية محققة لهما .

والأشياء التي تحتاجها الدمى خلال التمثيل كثيرة ومتنوعة الى حد كبير ، وسنختار منها طائفة يعم استخدامها ونجد من المفيد التحدث عنها :

١ ـ **المشجب** : خلال الرواية الواحدة يضطر اللاعب في الغالب الى تحريك عدة دمى ، وعليه أن يلبسها بيده على التوالي ، بسرعة ودون ضجة ، وفي بعض الأحيان يكون عليه أن يلبسها بيده الحرة بينما الأخرى تحرك الدمية. ولذلك فأكثر اللاعبين يضعون تحت فتحة المسرح سلسلة من المشاجب (التعاليق) تعلق عليها الدمى بواسطة حلقة أو رباط يثبت في أسفل ثوب الدمية الداخلي (القفاز) ولذلك فقفاز الدمية يكون مفتوح الفوهة ويكفي ان تمد اليد فيه لتكون قد لبست الدمية .

وبعض المسارح يهيأ فيها من الداخل نوع آخر من المشاجب تعلق الدمى في فتحاتها من العنق وعلى اللاعب حين يريد ان يلبس الدمية في يده أن يلبسها من الأسفل ، وهذه الطريقة أصعب من سابقتها .

على أننا لا نقيد اللاعب بهذه او تلك من الطريقتين رغم السهولة التي تمنحانها للاعب عند التغيير. ذلك أن الأولى يمكن أن تثني الثياب وتفسدها ، والثانية يمكن ان تفسد دهان الوجه والعنق بنتيجة الاحتكاك وكلاهما يمكن ان تعرضا الدمية الى الصدمات والضربات .

وقد يكون من الأفضل إستخدام حوامل خشبية اسطوانيـــة يمكن لذروتها العليا ان تدخل في عنق الدمية (مكان سبابة اللاعب) وتثبت ذروتهـا السفلى على حامل خشبي عريض يؤمن استقرارها وتوازنها . وبذلك تحفظ الدمية في أفضل الشروط لسلامتها حتى يجيء دورها لتدخل المسرح . ولا ريب في أن لبسها وخاصة أثناء اللعب يصبح أصعب ، ولكن بشيء من التمرين يصل اللاعب الى ذلك . والتوفير الذي يحققه اللاعب في المجهود اللازم لتجديد الدمية عن هذا الطريق يستحق منه مايبذله في صالح صيانتها من العناء . على انه تجب العناية في هذه الحالة بثبات الحوامل الخشبية على الأرض كي لا تسقط الدمى ولا تتكسر .

٢ ـ **المشجب الكبير** : في بعض الأحوال يتوجب ان يظهر على المسرح عدد كبير من الدمى في نفس الوقت دون ان تقوم بحركات معقدة ، وإنما تكون مجرد موجودة وذلك باعتبار أن اللاعبين يكونون مشغولـين بتحريك الدمى الأساسية . في هذه الحالة تعلق الدمى الثانوية على مشاجب عالية تضعها في الوضع الطبيعي للتمثيل . وهذه المشاجب تكون غالباً مركبة على عربات صغـــيرة لا يظهر لها صوت ويمكن ان تعلق عليها عدة دمى . ومهما كان المبدأ المتبـع في بناء هذه العربات ، وهو يتغير تبعاً لروح الابتكار ، فان نهاية هـذه المشاجب تتألف من مادة مرنة رجراجة أو نوابض من شأنها ان تخفف من جمود الدمى المعروضة على هذا الشكل .

٣ ـ **المشجب اليدوي** : وبنفس النهج من التفكير يمكن تصور مشاجب تتلقى دميتين أو ثلاثاً ويمكن ان يمسك بها أحد اللاعبين بيـده . والحركات الخفيفة التي يمكن ان تعطيها اليد لمجموع المشجب ، تحدث في الدمى نوعاً من الارتعاش ، فتصبح ولو لم تتحرك أيديها أقل جموداً في عين الناظر .

وبهذه الروح صنعت مشاجب الدمى الراقصة ، وهي تتألف من رأسين عمودين يحملان الدمى ويكونان على طرفي لوح خشبي . وفي مركز اللوح حامل يمكن اللوح من الدوران . يكفي ان نضع الدمى على بعد مناسب وان يرفع

اللاعب ذراعه رفعاً كافياً قبل دخول المسرح . ثم يدخل وهو يدير اللوح الخشبي حول محوره .

ويبقى علينا ان نصف التركيبات والآليات اللازمة لعمل كل الحيوانات والشخصيات الخرافية . ولكن عددها كبير الى حد يجعلها تمتد الى مالا نهاية له ، وتعقيدها تابع للأثر الذي نريد أن نحرزه بواسطتها . ولذلك يجب اللجوء في مثل هذه الأحوال الى الاخصائيين ، وان يكون اللاعب نفسه ذا فكر مبدع جداً . إذ القضية تشبه عمل الساعاتي اكثر مما تشبه عمل اللاعب . على اننا كلما زدنا من تعقيد نظام تحريك الدمية إزدادت بالنسبة نفسها صعوبة البقاء في عالم الوهم . ان الميكانيك ليس عالم الدمية ، وخير الحلول دائماً هي أبسطها . وليس هناك أي ربح من تطويرها ، إذ ليس المهم ماتحمله هذه الحلول لنا ، ولكن مانعطيه نحن لهذه الحلول .

المناظر (ديكور)

المناظر نوعان : نوع يكون موازياً لواجهة المسرح ، ونوع يكون مائلًا عليها أو عمودياً . وكلا النوعين مؤلف من مجموعة إطارات صغيرة الدرفات عرض خشبها ثلاثة سنتمترات وسمكها سنتمتران ، وتغطى بخشب معاكس من ثخن (٣) ملمترات يلصق عليه قماش قطني .

ان هذه الاطارات تمثل الهيكل العظمي للمنظر وتؤمن متانته . وبواسطة الخشب المعاكس نحصل على الخيال الحقيقي المطلوب . أما القماش فيسمح بتنفيذ حسن للدهان ويعطيه المظهر الكامل المطلوب من أجل الاضاءة .

والمناظر التي توضع بشكل مواز لواجهة المسرح تعلق من أعلاها بواسطة خطاف من الحديد (شنكل) علي عربات صغيرة جداً ذات عجلتين ، كتلك التي تستخدم في الستائر ، وهذه العربات تجري داخل انبوب مستطيل طويل له شق طويل ينفذ منه الظفر الذي يعلق به الخطاف . وبذلك يمكن لهذه العربات

الصغيرة ان تجري من طرف الانبوب الى طرفه الآخر حاملة معها المناظر . ولذا فان أنابيب الجرارات توضع بصورة موازية لواجهة المسرح انبوباً بعد الآخر، وكل منها يحمل عدداً من العربات الصغيرة (من عربتين الى خمس عربات) حسب طول الجرار وضرورة تغيير المناظر .

وان عدد الجرارات والستائر التي في صدر المسرح ومواضعها ومقدار البعد بينها وطول العربات الحاملة ، كل هذا يتبع الاخراج .

أما المناظر التي تكون عمودية أو مائلة على واجهة المسرح، فانها تثبت بواسطة المفصلات . ويكون لسان المفصلة في النقطة المعينة من إطار المسرح ، بينما يثبت القسم الآخر من المفصلة (الانثى) في المنظر نفسه . فاذا كانت هناك مفصلتان على خط عمودي أمكن أن نثبت درفة المنظر ونجعلها حافظة لمكانها شرط ألا تكون بالغة الطول او الوزن ، وإلا كان علينا أن نستخدم طريقة إضافية في تثبيت المنظر بواسطة « خطاف » من الحديد مشابه لذلك الذي يستعمل في المناظر الموازية لواجهة المسرح ، ويعلق هذا الخطاف على عربة من عربات الجرار المشار اليها آنفاً .

وقد يمكن لبعض درفات المناظر الموضوعة بصورة مائلة على واجهة المسرح والمثبتة بواسطة المفصلات أن تعلق عليها بدورها درفات اخرى بواسطة المفصلات ثم يعلق خطاف الاخيرة بالجرار كما سلف الذكر . وبذلك تكون لدينا طرق كثيرة محتملة ، ويكون اثبات الحوامل ورفعها سهلاً وقابل الاجراء دون ضجة ، وتكون أماكنها سهلة التبين ، والاخراج واضحاً دقيقاً وفق المراد خلال الحفلات المتعاقبة .

الاجهزة الكهربائية

ان تنوير مسرح العرائس يطرح نفس القضايا التي يطرحها التنوير في المسرح العادي ، ويحل بنفس الطرق ايضاً . والمهم إذن أن تكون لدينا

التجهيزات التي تسمح بتوزيع النور العام ، وبتركيز النور على بقعة معينة ، وبتغيير الألوان وتغيير قوة الضوء الكهربائي . وكما هو الشأن في المسرح العادي ، يكون في مسرح العرائس ما يلي : إضاءة مقدمة المسرح ، اضاءة سقف المسرح ، والمصابيح الموجهة (بروجكتورات) .

فأما اضاءة مقدمة المسرح فانه يمكن تأمينها بواسطة سلسلتين من المصابيح يمكن اضاءة كل منهما على حدة في حين تطفأ الأخرى . وأما مصابيح السقف فتكون على نفس المبدأ وتوزع بصورة متوازية مع الستار بين المناظر وعلى أبعاد مختلفة حسب ضرورات الاخراج ، وتعلق بسلاسل تربط بحلقات حديدية كتلك التي تربط ستائر صدر المسرح .

وتجهز مصابيح السقف ومقدمة المسرح بحواجز معدنية مناسبة لاتجعل المتفرج يرى مصدر الضوء ، وتفصل كل مصباح عن جاره ، وتمكننا من أن نضع على سطحها قطعاً من الزجاج الملون أو من الورق الرقيق الملون (السيلوفان أو الجلاتين) . وتكون المصابيح موزعة بانتظام فواحد من لون وثان من لون آخر ، وثالث من لون يختلف عن الاثنين ثم تعود السلسلة نفسها وتكون كل مجموعة مصابيح من لون واحد متصلة بشريط خاص يتصل بمفتاح له لون مصابيحه ، وبذلك يكون في وسعنا أن نضيء كل مجموعة على حدة كلها أو نصفها ، بثلاثة الوان مختلفة. ويمكن كذلك أن نستغني عن فصل المصابيح بحواجز بين كل مصباحين متجاورين اذا نحن استخدمنا مصابيح كهربائية ملونة ، على أن هذه الطريقة لاتمكننا من الحصول على التنوع الكبير في الدرجات اللونية كما هو الشأن في الطريقة الأولى ، كما إن حرارة المصابيح قد تفسد الألوان التي طليت بها فتميل الى الاصفرار وتخفف من الأثر المطلوب .

والاجهزة التي وصفناها آنفاً تفيد في نثر الضوء على كل المناظر وبذلك تخلق الجو المضيء ، والأساس الذي تظهر فوقه آثار ضوئية أوضح وابرز ، والبقع الضوئية المركزة بوضوح وفق متطلبات الاخراج. هذه اللمسات الضوئية

المشابهة للمسات اللون في اللوحة الزيتية ، يمكن الحصول عليها بواسطة المصابيح الموجهة (البروجكتورات) ، وهي شيء يشبه صناديق معدنية مختلفة الاشكال فيها اسطوانة متحركة وعدسة وفي مقدمتها لوحة ملونة . فالضوء الذي يكون في الصندوق توجهه الاسطوانة وتركزه العدسة المتحركة (حسب اقترابها وبعدها من مصدر الضوء) حيث نشاء ، كما يكون في البروجكتور جهاز يسمح بتوسيع قطر فتحة الاسطوانة أو تضيقها وبالتالي تتسع أو تضيق الفسحة التي يسقط عليها الضوء المركز . ان بروجكتورات مسرح العرائس مصغر لمثيلاتها في المسرح العادي ، وهي مثلها في سهولة الاستخدام والادارة وفق رغبة المخرج ، وغالباً ما تثبت على حوامل تسهل حركتها ودورانها في كل الاتجاهات .

ولا بد للتجهيزات الكهربائية المشار اليها ، لتكون كاملة ، من لوحة كهربائية خاصة تديرها تسمى « الارغن الضوئي » وتنتهي اليها كل الخطوط وتكون فيها مفاتيح تسمح بتقوية التيار أو تخفيفه على كل خط وفق التبدلات المطلوبة في المشهد . وهذه اللوحة معقدة ولاشك وغالية الثمن حتى ان القليل من مسارح العرائس تملكها ، وغالباً مايستعاض عنها بلوحة بسيطة فيها مفاتيح تطفىء وتشعل وتخفف النور بالتدريج ، وتسمح بالحصول على النتائج الضوئية بصورة مبسطة ولكنها كافية .

الأجهزة الصوتية

هل يمكن لمنجزات التكنيك العصري أن تقدم المعونة الكافية لمسرح العرائس ؟ وهل يمكن لتجهيزات الصوت الالكترونية أن تستخدم فيه وأن تكون مرغوبة ؟

إن بين الصعوبات التي يجابهها اللاعب في مسرح العرائس وجود فاصل بينه وبين الجمهور ، هو حاجز المسرح . ولا يمكن لصوت اللاعب أن يصل إلى الجمهور إلا اذا مر من المنفذ الوحيد وهو فتحـــة المسرح . ولكن موجات صوت اللاعب تنتثر داخل المسرح خاصة وأن اللاعب يضطر بنتيجة الحركة التي يفرضها عليه الدور إلى أن يدير ظهره في الكثير من الاحيان الى الجمهور . ولكن نقطة الضعف الكبرى في العمل المسرحي هي عدم سماع المتفرج لصوت الممثل او اللاعب . واذا ما اضطر الجمهور الى أن يرهف سمعــه ويقوم بجهود كبير للاصغاء ، فانه يفقد جزءاً كبيراً من مسرته ويضعف تركيزه على المـــلاحظة البصرية والانفعال النفسي بمقدار مايصرف من جهد للانتباه السمعي . ان مسرح العرائس ليس كالانواع الأخرى من المسرح التي لا تتطلب انتباه المتفرج بمثل هذه القوة ، ولذلك يجب أن يصل حوار الدمى إلى المتفرجين دون أن يبذلوا جهداً واضحاً . وهاهنا يبدو لأول وهلة أن استخـــدام الاجهزة الصوتية الكهربائية التي تكبر الاصوات وتوزعها في الصالة ، أمر مرغوب فيه . ولكن هناك سببين هامين يجعلاننا نعارض في هذا الحل الميكانيكي .

أول هذين السببين فني محض . فلو وضعنا لاقطة صوت (ميكروفون) واحدة في مركز المسرح ، فان تنقلات اللاعبين قرباً منها او بعداً عنها تجعـل أصواتهم متفاوتة القوة وهو أمر لا يمكن اصلاحه إلا بتجهيزات معقدة ومراقبة يقوم بها كهربائي مختص . ولو وضعنا اكثر من لاقطة صوت في حيز المسرح ،

تداخلت الاصوات التي تلتقطها الميكروفونات المختلفة الابعاد في نفس الوقت وهو أمر لا يتلافى إلا بتجهيزات هامة وكبيرة التكاليف يشرف عليها رجل اختصاصي ، ونادراً ماتكون النتائج مرضية من الناحية الفنية .

والسبب الثاني نفسي ، وهو أكثر اهمية . فلكي يعطي اللاعب روحاً لدميته ، يجب أن يكون على صلة دائمة بها ، وعن طريقها بالجمهور . ولكي يستطيع التعبير عن الحياة الداخلية التي يعطيها للدمية ، يملك وسائل معطاة له ووسائل يأتي بها هو . فأما الأولى فهي الدمية وشكلها وملابسها وما الى ذلك من مناظر متبدلة ومن النص المسرحي . وأماوسائله التي يقدمها هوفهي التمثيل والصوت ، والتحريك والتعبير ، وهي وسائل اهميتها غير خافية : إن أحسن نص وأبرع تحريك لايعطيان شيئاً مالم تدعمها النبرات الدقيقة والالقاء الحار ومن السهل أن نرى كيف يمكن لبعض الممثلين أن يصلوا منذ الجملة الأولى إلى سيطرة كاملة على عواطف الجمهور ، وكيف يبقي ممثلون غيرهم غائبين عن الجمهور رغم تجاربهم على المسرح . إن « اجتياز » خشبة المسرح الي النظارة أول شرط من شروط الموهبة في الممثل وأصعب هذه الشروط . وبالنسبة للاعب تضاعف الصعوبة إذ لا يستطيع أن يقيم الاتصال بالجمهور إلا عن طريق الدمية . فاذا أضفنا إلى الدمية وهي حاجز ، حاجزاً آخر بين اللاعب والمستمع هو الميكروفون اضعفنا امكانيات اللاعب وجدواه اضعافاً كبيراً . أضيفوا الى ذلك مالا بد من حدوثه من تغير صوت اللاعب نتيجة للنقل الميكانيكي الكهربائي ، تصلوا الى أنه من الصعب في مثل هذه الظروف خلق الوهم الذي يقوم عليه أي عمل مسرحي في مسرح العرائس .

هذان السببان يجعلاننا لا ننصح أبداً باستخدام أي اسلوب من أساليب التكبير الصوتي في مسرح العرائس . وخير ما ننصح به اللاعب هو أن يعني بصوته بدلاً من ان يكتفى باطلاقه ، وأن يتعلم كيف يستخدمه . وليس من شيء يعادل حنجرة طوّعها التدريب وتستخدم بمعرفة . وغاية الغايات في هذا

الميدان وفي أي ميدان هي البساطة واستخدام الاساليب الطبيعية . وغالباً ما تحدث في مقدمة حاجز مسرح العرائس الذي يفصل اللاعبين عن الجمهور فتحات تسمح بمرور الصوت ذات درفات متحركة يمكن تغيير درجة فتحها وزاوية ميلها ، وهي تسهل الى حد كبير نشر الموجات الصوتية . على أن هذه الفتحات لها ضرر من جهة ثانية إذ ينفذ منها الضوء فتفسد على المتفرج وحدة المشهد وانحصاره في اطار فتحة المسرح .

المنصة في مسرح العرائس

يمكن القول ان مسرح العرائس معتدل جداً في ما يطلبه من أشياء ومهمات فنية ، فالقضايا الفنية في مسرح العرائس بسيطة ولا تتطلب اكثر حاجات المسرح الفنية اختصاصيين كباراً لسدها ، ولذلك فان أي شخص يملك شيئاً من البراعة والحس الفني يمكن له أن ينشيء منصة لمسرح العرائس ، ولو كانت منصة بسيطة متحركة . ولمسرح العرائس ، بوجه عام ، نوعان من المنصات :

١ ـ المنصة الثابتة في صالة العرض وتكون مبنية فيها .

٢ ـ والمنصة المتحركة التي يمكن فكها ونقلها بسهولة الى مكان جديد .

وسنقصر كلامنا على النوع الثاني لأنه اكثر بساطة ، وبالتالي فسنكون اكثر وضوحاً ودقة في عرض مبادئها .

ثمة انواع متعددة من المنصات المتحركة ، فمنها ما هو على شكل آلة التصوير المغلقة (الكاميرا) ، ومنها المنصة ذات الحاجز ، وغيرهما . على اننا بسبب نوعية هذا البحث لن نتوسع في وصف كل المنصات ، وانما نكتفي بنوع واحد هو أبسطها ، ونصف تعليمات بنائه .

هذه المنصة فيها ثلاثة أقسام ، الحاجز الأمامي ، ومكان اللاعبين ، ثم صدر المنصة (أو الحاجز الخلفي) .

آ ـ فأما الحاجز الأمامي فهو يتألف من ثلاثة أقسام : المركز المفتوح والجناحين . على أن هذه الاقسام ليست ثلاثة بصورة اجبارية وإنما وجدت أنا أن هذا الشكل هو عملي اكثر من غيره . وهذا الحاجز يمكن انشاؤه من مواد صلبة (كالالواح الخشبية والمازونيت) ومواد خفيفة (كالقماش والخيش وغيرهما) على ان الشيء الهام هو أن يكون الحاجز ـ مهما تكن المادة الأولية المستعملة في

انشائـه ـ أقوى واثبت ما يمكن ولذلك فمن الضروري أن يكون هيكل الحاجز من المواد الصلبة (كالالواح الخشبية أو أنابيب الحديد أو الالمنيوم) أما مقاييسه فهي تتبع ارادتنا ونوعية المسرحيات وامكانيات الفرقة التي تعمل خلف المنصة أو لنقل على هذا المسرح . والعادة في يوغوسلافيا ألا يقل عرض القسم الأوسط من الحاجز عن مترين أو ثلاثـة ، وألا يقل جناحاه عن المترين طولاً وتكون فتحة المسرح في القسم الأوسط من الحاجز وعلى ارتفاع يختلف باختلاف الممثلين وطول قاماتهم . ويجب السعي لأن تكون الفتحـة مرتفعة بحيث لا يتمكن النظارة من رؤية رأس الممثل . أما اتساع الفتحة فيختلف حسب الحاجة ويكون بين متر ونصف ومترين ونصف طولاً بارتفاع لا يقل عن ثمانين سنتمتراً ويصل الى ١٥٠ . والافضل أن تكون الفتحة أو أطارها من الخشب ليسهل وضع الستار والاضاءة عليـه . ولاحاجة بنا للقول بأن اطار الفتحة من جانب الجمهور يجب ان يكون جميلًا ، ويمكن صنعه على حدة بحيث يمكن فكه وتركيبه وتغييره . وهذا الاطار يمكن أن يصنع من مادة خفيفة ولكنها صلبة ، كالخشب المعاكس والواح المازونيت ، وليس من الضروري اثبات الاطار على الحاجز الأمامي وإنما يمكن الاكتفاء بتعليقه عليه على شيء من البعد ، وفي الفراغ بين الاطار والفتحة توضع المصابيح والبروجكتورات التي تضاء بها المنصة .

ب ـ وأما القسم الخلفي فهو يتألف من اطـار خشبي كبير مواز للحاجز الأمامي وموجود في صدر المنصة ، ويكون عليه المنظر الخلفي للمشهد مرسوماً على قماش أو على ورق قوي . وهذا المنظر الخلفي هو الذي يكوّن افق المناظر المختلفة (الديكورات) التي أمامه ويجب أن ينسجم معها ويكون له تقريباً نفس عرض هـذا الحاجز . ومن الضروري أن يكون القسم الخلفي أقوى ما يمكن ،ويفيد عملياً أن نربط الحاجز . الأمامي بالحاجز الخلفي بواسطة انابيب حديدية أو من الالمنيوم فبذلك نحصل على ثبات المنصة بكاملها .

ج – مكان اللاعبين – وهو الموجود بين الحاجزين الآمامي والخلفي وتحيط به المناظر . ففي هذا الحيز يدور عمل اللاعبين ، أما موضع الدمى لايكون لها دور واللاعبين حين يستريحون فيكون في مكان آخر . ومكان اللاعبين يختلف اتساعاً باختلاف سعة الحاجزين الأمامي والخلفي .

قلنا ان مكان اللاعبين تحيط به المناظر ، وذلك لأن المناظر الجانبية (الكواليس) في مسرح العرائس تصنع من مواد مختلفة ولكن التجربة دلت على أن الخشب المعاكس والمازونيت أحسن أنواعها بسبب خفتها وصلابتها . وهذه المناظر الجانبية يمكن ان تثبت باشكال مختلفة .

فمنها ما هو معلق من اعلاه في الجزء الأعلى من الحاجز ويكون قدهيىء لهذه الغاية ، وهذه الطريقة عملية لأنها توفر مكاناً كبيراً للاعبين .

ومنها ماهو معلق على حوامل موضوعة على الأرض . وهذه الطريقة ولو أنها لاتتطلب مكاناً كبيراً إلا أن الحوامل الواقفة على الأرض لايتوفر فيها عنصر الثبات ويمكن ان تنقلب على الأرض ولذلك تعدل المسارح بالتدريج عنها .

ومنها مايوضع على درفات خشبية قوية وثابتة على الارض ، ولكن عيب هذه الطريقة صعوبة تثبيت الدرفات .

أما طريقة وضع المناظر في منصة مسرح العرائس فتتبع هذه القاعدة: المنظر الخلفي يكون موازياً لمقدمة المنصة ، ويمكن ان يكون لوحة كبيرة مرسومة ، أو أي شيء يشابهها كمنظر وأمامه شيء من الأشياء . ولكي تبدو أهمية المنظر الخلفي الذي لايملأ صدر المنصة ، نضع على كل جانب من جانبي المنصة المناظر الجانبية التي لاتكون موازية للمقدمة وانما مائلة نحو صدر المنصة وبذلك فان مكان اللعب في المنصة يكون على شكل شبه منحرف .

أوجه التناقض في موقف اللاعب

اذا كان الممثلون في المسرح العادي فئـات متميزة بعضها عن بعض ، فاللاعبون في مسرح العرائس اكثر تمايزاً ، ويؤلفون بدورهم أنماطاً مختلفة ذلك أنهم بالاضافة الى صفاتهم الشخصية ، يحملون معهم شخصيات الدمى ويعملون بواسطتها وقد درس البحاث بما فيه الكفاية مواقف الممثل النفسية تجاه الشخصيات التي يتقمصها ، ولكن نادراً ماحدث ذلك بالنسبة إلى ردود اللاعب حيال دميته .

والنمط الأول من اللاعبين هو اللاعب الذي لاتهمه الشخصية وإنما تهمه الدمية ، فهو لا يعمل ولا يعبر إلا من أجلهـا ، حتى ليمكن القول انهما شبه مرتبطين عضوياً . الدمية لدى هـذا النمط من اللاعبين تقف بينهم وبين الشخصية ، ولذلك الشخصية لاتحيى ولا تتحول إلى كائن ، وإنمـا تبقى دمية تلقى العناية الى اقصى الدرجات . والنمط الثاني هو اللاعب الذي يمثل دميته فهو ينشغل بالشخصية التي يريدها إلى حد ينسيه الدمية ، وهذا يبقى ممثلاً يحمل دمية ويحدث هنا ماحدث الحالة الأولى اذ لا تسكن الحياة في الدمية لأن اللاعب لا يعطيها العناية الكافية .

والنمط الثالث يمثله اللاعب الذي يحرك الشخصية تحريكاً دقيقاً عن طريق الدمية والرقابة المطلقـــة ، فيحتفظ بموضوعية دائمة ولا يغيب عن نظره في أي وقت أن الدمية تمثل الشخصية. إن عقل هذا النمط من اللاعبين وارادتهم الداخلية يعملان دون توقف ، ولذلك يحس النظارة في لعبهم بعض الجفاف .

أما الطراز الكامل من اللاعبين فهو الذي تلتقي لديه الشخصية بالدمية ، فيمزج بين الدمية والشخصية التي يلبسها إياها ، حتى ليمكن ان نسميه «الممثل» في حركة الدمية وفي هذه الحالة تكون الدمية حياة فذة ، وتصبح كائناً حقيقياً ومن الممكن أن نعرف بسهولة ـ ونحن نراقب اللاعبين في حركتهم ـ النمط

الذي ينتمون اليه فالنمط الأول يراقب الدمية باستمرار ، ولكنه يحركها باستمرار إذ يجرب ان يمنحها الحياة عن طريق الحركة ، وبالتالي فانـه يقوم بكثير من الحركات الزائدة التي بلا فائدة . والذي يلفت النظر في النمط الثاني هو الانفصام والتباعـد بين الشخصية والدمية ، فالدمية تحيى ولكنها لا تعبر ، ويضيـع المتفرج إذ الصوت لا يتفق ووضع الدمية فاذا سعلت الدمية لم تحدث لها تشنجات السعال ، وهذا النوع اذا لاءم شيئاً فهو يلائم البرامج الاذاعية غير المرئية ، « وسماعك بالدمية خير من أن تراها » ..

وقـد أشرنا إلى العثرات التي تهدد اللاعب بالسقوط وإلى أن الرقابة الذاتية والسيطرة على الحركة هما سبيل النجاة منها . فـاذا لم تسعف اللاعب ارادته وثقافته وذكاؤه وحسه ، لتغذي لعبه وتمثيله ، فانها لا بد أن يسقطا في برود لا دواء له .

بل إن خيرة اللاعبين يمكن لهم أن يتعرضوا للأخطار هم أيضاً نتيجة للسهولة التي يحسونها في تأمين التطابق التام بين شخصيتهم وبين الدمية من جهة وبين شخصيتهم وشخصية الدمية من جهة أخرى ، فقد يبلغ بهم الامر حداً لا يرون معه سـوى شخصيتهم هم ، ويبدأون يرتجلون على حساب الانسجام والمجموعة .

فاذا قارنا هذه الملاحظات بتلك التي يقدمها الممثلون نصل إلى ما يلي ٠
على اللاعب في موقفه من الدمية أن يكون له في نفس الوقت طراز الممثل الايجابي الذي يمثل ليجد نفسه ، وليـدخل في الشخصية المطلوبة عناصر من ذاته هو يضفيها على هـذه الشخصية ، وطراز الممثل السلبي الذي يمثل ليهرب من ذاته ويدخل في شخصية أخرى ، لينطلق من ذاته ويخلق خارجها شيئاً جديداً ، ليغني نفسه بجوهر دوره . فاذا بلغ اللاعب ذلك كله كان ممثلاً مثالياً فهو يلعب ليجد نفسه في شخصيته تغنيه ، ويقيم دارة مغلقة تذهب منه الى الدمية وتعود من الدمية اليه . إنه يعطي نفسه للدمية التي تعود فتعطيه الشخصية المطلوبة .

والتناقض الذي يجسه اللاعب يكمن في التوتر الذي يفرضه على نفسه ليكون واقعياً في دمية معـدة من حيث تكوينها وحركتها البديعة لتقلب هـذه الواقعية إلى اشارات ورموز . والتناقض هو كذلك في ضرورة قيامه بحركات هي في نفس الوقت مضبوطة ودقيقة بحيث تعطي الشخصية حياتها ، ومعدلة ملطفة لتستطيع الدمية أن تقلبها من حركات مقلدة الى حركات موحية .

التناقض في الدمية

صرفنا إهتمامنا كله الى عـــائلة واحدة من عائلتي الدمى ، الى الدمى القفازية ، وتركنا العائلة الأخرى التي تحركها الخيوط . وكان السبب في هذا ان الدمى القفازية تلخص بشكل أكمـل كل الصفات المميزة للدمية ، ولأنهـا بابتعادها اكثر عن تمثيل الممثل الحي تدخلنا اكثر في نطاق العالم الوهمي .

ولنبادر الى القول بأن مايشغفنا في لعب الدمية ، هو انها تجرنا بعيداً عن الواقعية ، وانها قادرة على إعطائنا الايحاء . إن وسائل التعبير التي ابتدعها الانسان سلسلة واسعة تبدأ من الترجمة البسيطة (كالألعاب الرياضية والمباريات في القوة والمسابقات) لتصل الى اللغة المغلقة الموغلة في السر (كالسورياليـــة وغيرها) . وبين هذين القطبين المتضادين يأتي المسرح الطبيعي أولاً ،ثم المسارح الواقعية بأشكالها ، والسيرك ، والمسرح الاستعراضي الموسيقي (الموزيك – هول) ، والمسرح الشعري ، والمسرح الرمزي ذو الحركة المعدلة المصفاة ، وأخيراً مسرح العرائس من دمى الخيوط الى الدمى القفازية . ومن هذا التعداد يتضح أن الخط صاعد من المادة الى الفكر ، من الحياة كما نراها الى الحياة كما نريد أن نوحي بها . وكلما تقدمنا خطوة الى أمام لاتعود تشدنا الى الواقع إلا روابط ناعمه فأكثر نعومة . ماالذي يلفت النظر في مصارع الوحوش ؟ أشكال جسده ، وقوة عضلاته وسرعة ارتكاساته . وكذلك مصارع الثيران . أمـا الشخصية المسرحية في المسرح الواقعي فانها تثير اهتمامنا بالطباع الخارجية ، وبدقة حركاتها

وشكل ملابسها بمقدار مايثير اهتمامنا رد فعلهـــا النفسي . والسيرك والمسرح الاستعراضي يقصران اهتمامنا على أن نعرف لغتهما الخاصة التي يدخل فيها عنصر التخيل . والمسرح الشعري أول درجة تنقلنا الى عالم يعجز القول عن تصويره ، بينما المسرح الرمزي يؤثر علينا بطريق الايحاء وذلك بانتقائه العناصر الاساسية والنموذجية لأشخاصه المختارين . ثم نصل الى الدمى أخيراً ، ونخص بالذكر منها الدمى القفازية ، فنجدها تطلب اشتراكنا التام بالمشهد . فهي - في أقل الدرجات - لاتمثل الشخصية التي تتقمصها وانما تكون هي الشخصية ذاتها . ان سلسلة حركاتها المحدودة جداً ، وعجزها عن التعبير بالايماء ، يمنعانهـا من ان تمثل الكائن الحي بدقة ، ولذلك على الضبط تكتسب القدرة على التذكير بهذا الكائن . إنها لاتترجم وإنما تعني ...

ولو فكرنا بجميع الأشياء البعيدة عن التصديق التي تكون في مسرح العرائس ، لما وجدنا فيه شيئاً واحداً حقيقياً : لاقياس الدمى (الذي لايجاوز نصف قياس الناس والأشياء وخاصة في الدمى القفازية) ولا المادة التي تصنع منها (الخشب والورق المقوى والشمع وغير ذلك) والتي لايمكن ان تخدع أحداً ، ولا الحركات التي تقوم بها ، ولا جمود وجهها ونظراتهـــا التي تجعلها شبيهة بالأقنعة في المسرح الأغريقي أو المسرح الايطالي . ان تعبير الدمية ليس سوى تتابع من حركات أولية ، وأشارات إجمالية ، ومحاولات ، ولذلك فهو بسيط بالضرورة ، ومباشر ، ويتطلب من النظارة مشاركة عملية . ولأن الدمية غير قادرة على التعبير الناعم الدقيق ، فهي تترك المتفرج أن يملك هذا التعبير على هواه . ولأنها لاتعبر إلا عن الخطوط الكبرى والأعصاب البارزة الاساسية ، فانها تسمح لسامعها بأن ينسج حولها ويزركشها كما يشاء . انهـا تقترح هيكلاً متيناً يزينه كل شخص كما يتخيل .

لعب الدمية ميدانه الوهم ، ولذا فانه يطلب من النظارة طاقة خلاقة ، وقدرة على النقل من عالم الى عالم ، والتحويل من شكل إلى شكل . واذا كانت

الدمى تجد الحظوة لدى الصغار ولدى الشعراء ، واذا كان عصرنا قد فقد تذوقه لها ، فالسبب راجع إلى ما تطلبه الدمية من النظارة ولا تجده . ففي السينما نجد احلامنا جاهزة ، قابلة للاستهلاك فوراً ، بل ممضوغة مهضومة ، بينما يقتضينا مسرح العرائس أن نلاحق هذه الاحلام ، وأن نمسك بها ، وان نعطيها شكلا لنجد فيها النشوة . ولكن هذا المجهود الضروري الذي يطلب منا هو الضامن الاكبر للربح الذي نحصل عليه . والتناقض في الدمية يكمن في قدرتها على التعبير اكثر من الممثل لأنها تملك من وسائل التعبير اقل مما يملكه الممثل ، وفي انها تدخل بنا دنيا الحلم لأنها جامدة ، وأنها تجبرنا على اعطائها الجواب بسبب انها خرساء ...

التناقض في المتفرج

إن السرور البديعي الذي يحسه المتفرج ذو آلية معقدة إلى أبعد الحدود ، وكلما تقدمت حضارتنا ازدادت هذه الآلية تعقيداً . فالرجل الوسط ـ والمثقف من باب أولى ـ والاديب والفنان ، كلهم اكثر علماً وابتكاراً وعمقاً من الرجال القدماء ، لأنهم أخذوا عن هؤلاء القدماء كل مالديهم من آثار لاتحصى ، فحفظوها وصنفوها وكثفوا خير ما فيها ـ كما قال الشاعر الفرنسي بول فاليري . وكان الرجل الابتدائي الذي يحضر المشاهد الدينية أوالسحرية ، أو الأغريقي في ايام سوفوكليس ، أو المركيز في القرن الرابع عشر يجدون من المسرة ما هو أقل نعومة وسمواً من المسرة التي يجدها الرجل المتوسط في عصرنا ، ذلك أن عصرنا يمتاز على ما سبقه بانه عرف تجارب السابقين واضاف اليها تجاربه .

ما الذي يحدث في أنفسنا حين نحضر عرضاً مسرحياً ؟ منذ اللحظة التي نأخذ فيها مكاننا نكون قبلنا « الدخول في اللعبة » ... قبلنا بأن نسهم بما سيجري ، قبلنا بأن ننظر الى اطار المسرح واقمشته وما فيه من مناظر صنعت

من نسيج اورق او مقوى ، على أنها حقيقية مع علمنا بأنها مزيفة . ولا تضايقنا الاعمدة المسطحة ولا الجدران المزعزعة ولا اوراق الشجر المقصوصة من القماش ، وإنما نرى الاعمدة في كل حجمها والجدران في كل مقاومتها والاوراق كثيرة التنوع . بل اكثر من هذا، إذ نقبل باجتياز الزمان فاذا نحن مواطنون لالكترا أو شيترا أوهرناني . إن موقفنا كمتفرجين يدخلنا مرة واحدة في عالم الاشخاص الذين يتحركون أمامنا وهو أمر مدهش حقاً إذا فكرنا فيه . فالسهولة التي يتم بها دخولنا هذا العالم المتخيل كبيرة الى حد أن اكثرية هواة المسرح لم يبحثوا أبداً عن سرها بل لم يفطنوا إليها ...

كل ما يعرض أمامنا مزيف (ويجب ان يكون كذلك) . نعرف ان هاملت الذي يتجسد أمام اعيننا في جسد وحركات ومواقف ، إنما هو لورانس اوليفيه ، ومع هذا فاننا ننساق في اللعب إلى حد الانفعال في المواقف المؤثرة والضحك في المواقف الساخرة . وحين نحضر مسرحاً للعرائس نقبل عدداً اكبر من الاشياء غير المعقولة . فالدمى ليست بالحجم الطبيعي لمن تمثلهم ، ونحن لانراها إلا حتى منتصفها ، ووجهها المصنوع من الورق جامد لايختلج ، والحركات التي تؤديها قاسية وغير دقيقة ، واصواتها غير متناسبة ، ومشيتها غير حقيقية . كل شيء يرتكز على الوهم وعلى عمل فكرنا . وتقدم لنا الدمية بين الحين والحين مرتكزاً يتحفز عليه خيالنا وينطلق : وصيغة يسهل علينا ابتداء منها أن نبتكر . وعلى هذا المخطط الذي يقدم لنا نوجه فكرنا وحلمنا حتى نبتدع الشخصية .

إن عمل فكرنا يمكن ان يكون خفياً غير واع حين نكون مستسلمين كلياً للنشوة البديعية . يمكن أن نستمتع بالمشهد ونحن ننسى أنفسنا فيه . ولكن نوعاً من الانفصام يجري خلال ذلك في ذاتنا فيسمح لنا أن نلاحظ الموقف النفسي الذي يتركه التمثيل في انفسنا وحين نحلل ذواتنا نتذوق سروراً ناشئاً عن عمل أسمى ، عمل يجمع في انفسنا النظارة والقائمين بالتمثيل من دمى ولاعبين .

حين نلاحظ ان مسرتنا موجهة ، نضاعفها . اما حين نستسلم للوهم كلياً تنقص سعادتنا الناشئة عن معرفة طبيعة النشوة ، وننساها ، نكون قد خففناها والقينا على رأسنا دلواً من الماء . حين نرتقي من العالم الموهوم وهو عالم المسرح الى الحقيقة التي هي المراقبة النفسية الداخلية فينا ، نحس المسرة التي يمنحها عمل الفكر المرن والقفزات الجامحة التي يشطح بها الخيال .

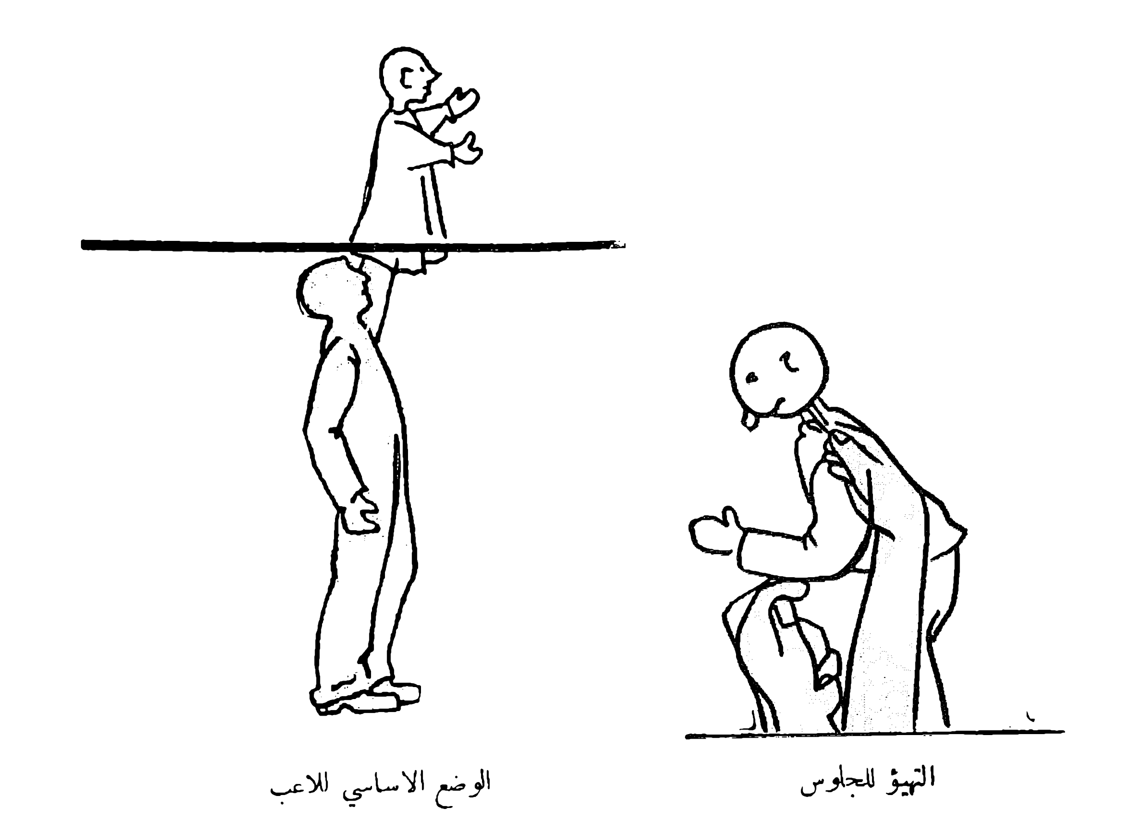
*

الخاتمة

ليس لي ان أزعم اني استنفدت في الصفحات التي مرت موضوعي الذي تفرغت له . بل أعتقد اني لم آت بشيء جديد لأكثرية اللاعبين . كان هدفي منحصراً في تسجيل تجربتي ليفيد منها أولئك الذين « يدخلون المهنة » . وكل ما أرجوه أن تساعد ملاحظاتي على تسهيل مهمتهم في البحث، ومساعدتهم على أن يخدموا اكثر وبصورة أسرع قضيتنا المتواضعة والبديعة . ولو حدث ان رغب رجل ذات يوم ، في أية بقعة من سوريا، أن يبعث الحياة في الدمى، ووجد في هذه السطور بضعة أجوبة على الأسئلة التي يطرحها فسأعتبر ان مجهودي كوفىء بهذا أحسن المكافأة . ولو حدث اكثر من هذا ، فوجد في قراءة هذه الصفحات مايزيد في معرفته الدمى وفي محبته لها ، فسأقول في نفسي : لم يذهب عملي سدى .

« بوجو كوكوليا »

الصور الايضاحية

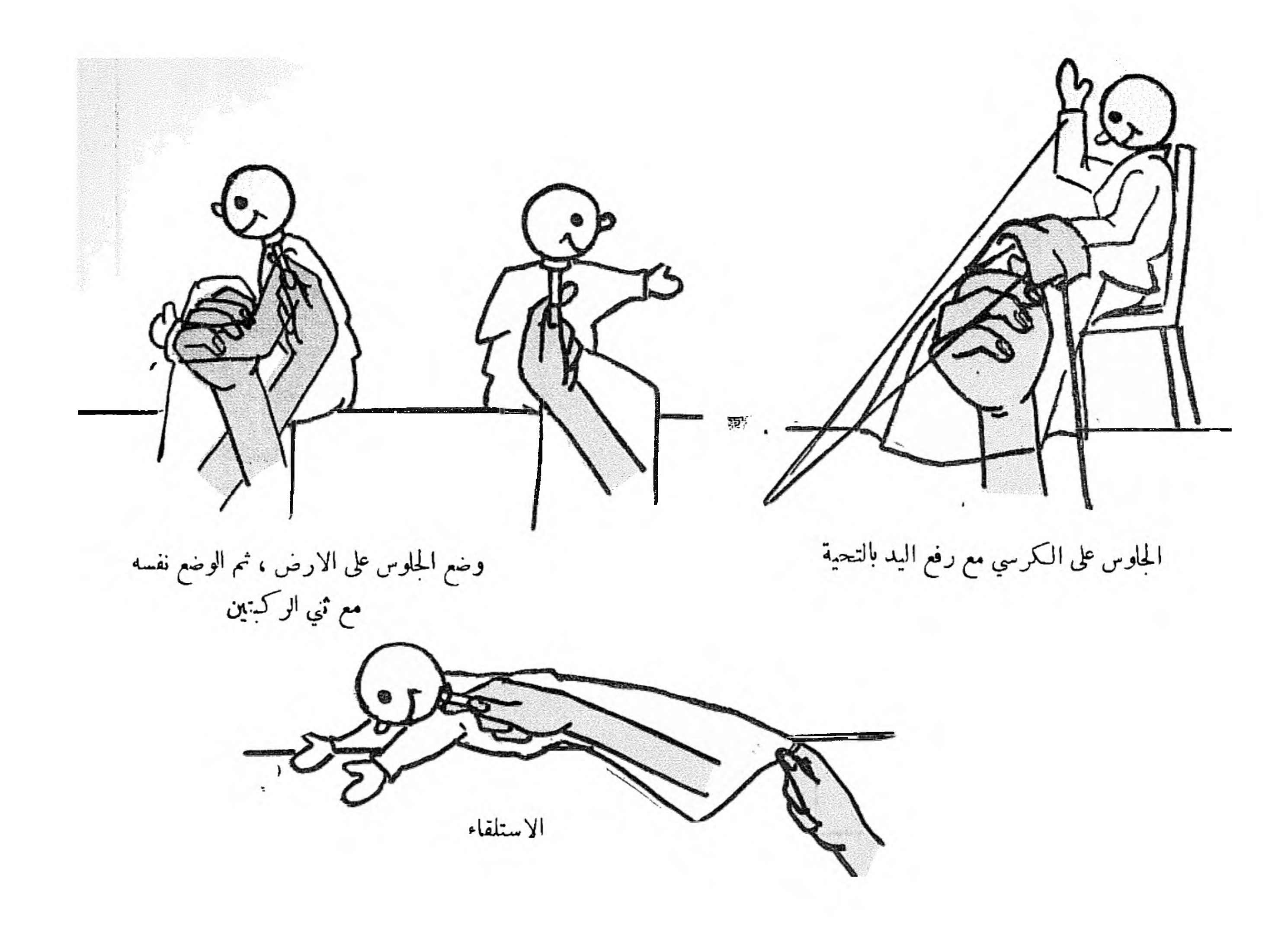


الوضع الاساسي للاعب

التهيؤ للجلوس



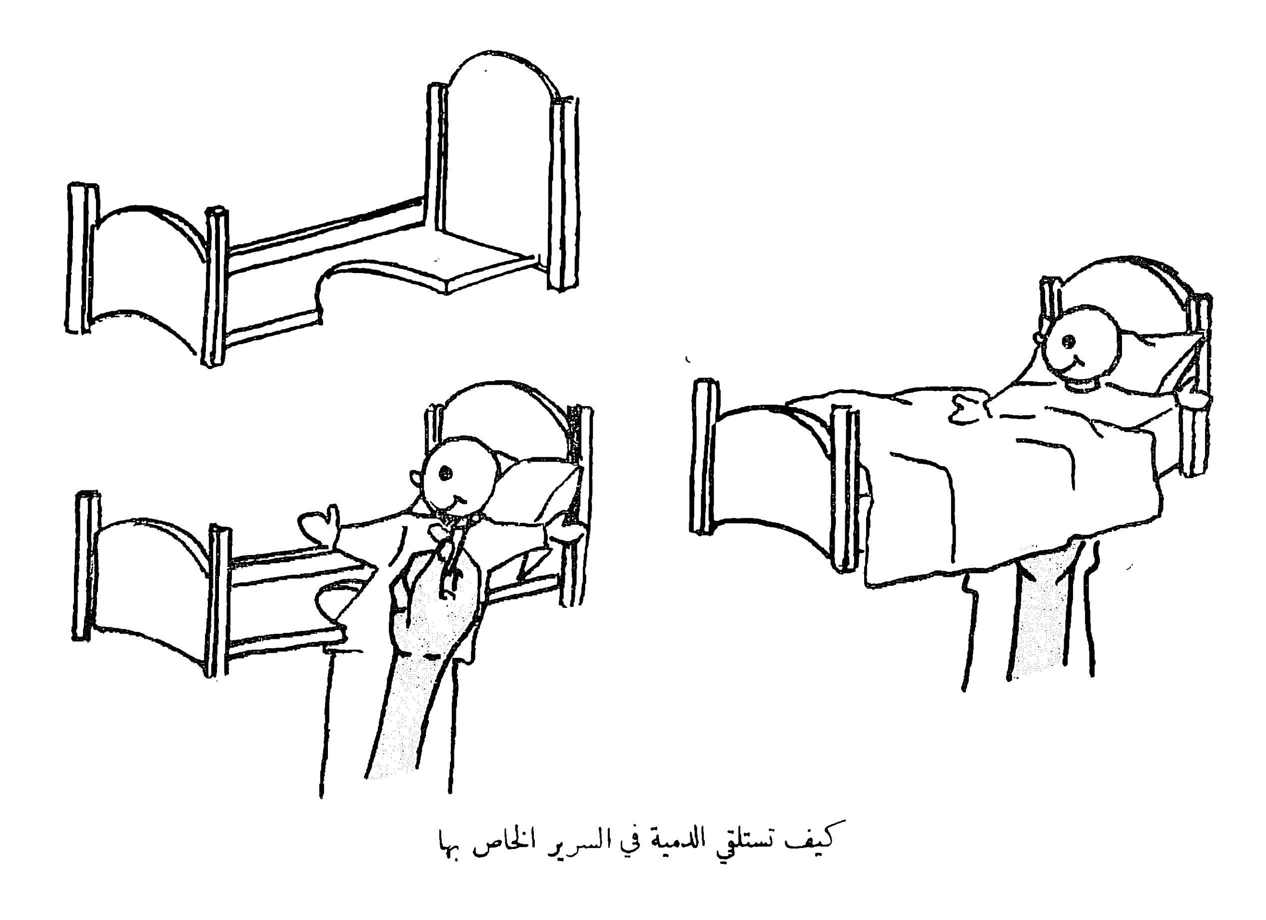
وضع الجلوس على الكرسي



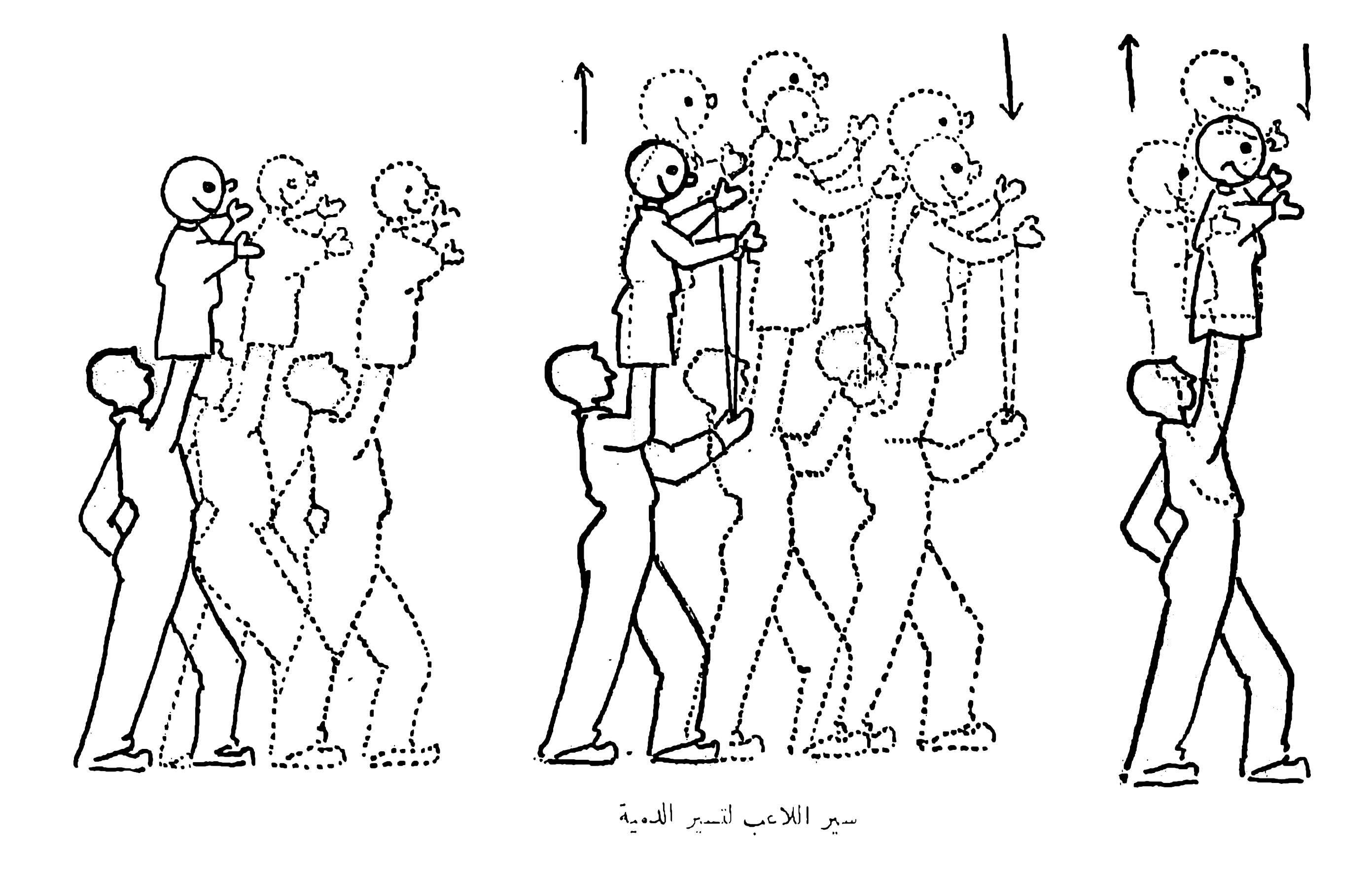
الجلوس على الكرسي مع رفع اليد بالتحية

وضع الجلوس على الارض ، ثم الوضع نفسه
مع ثني الركبتين

الاستلقاء

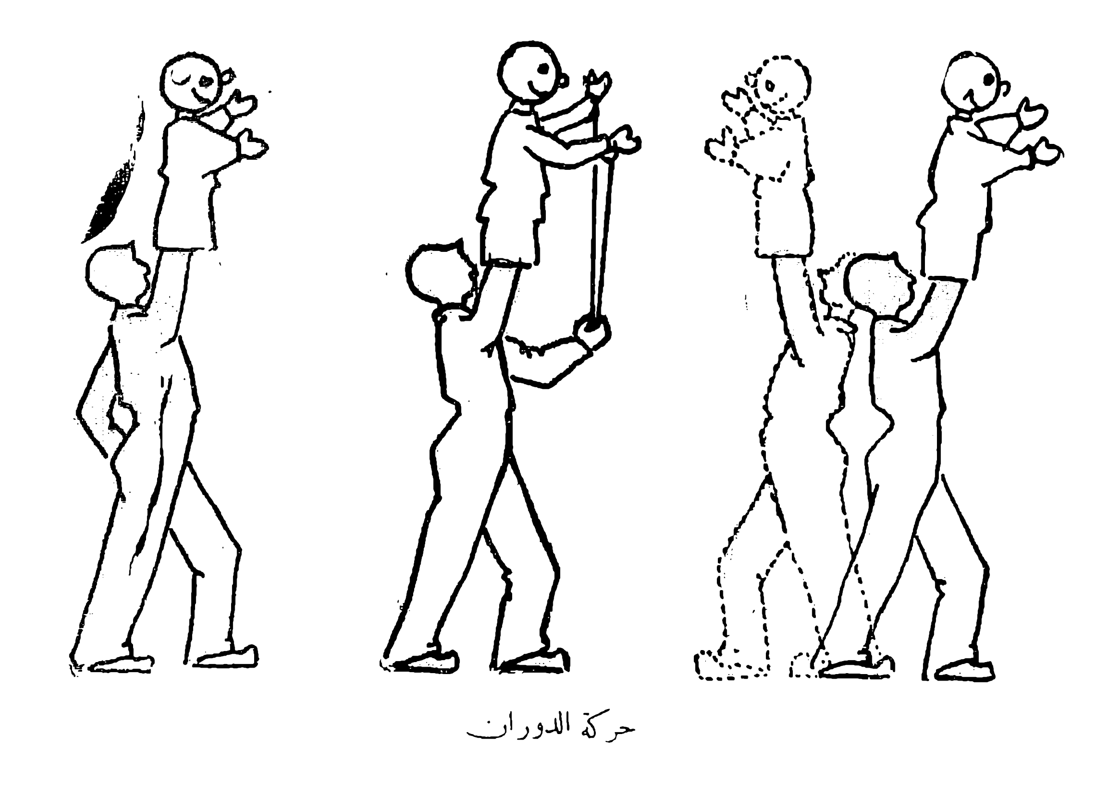


كيف تستلقي الدمية في السرير الخاص بها

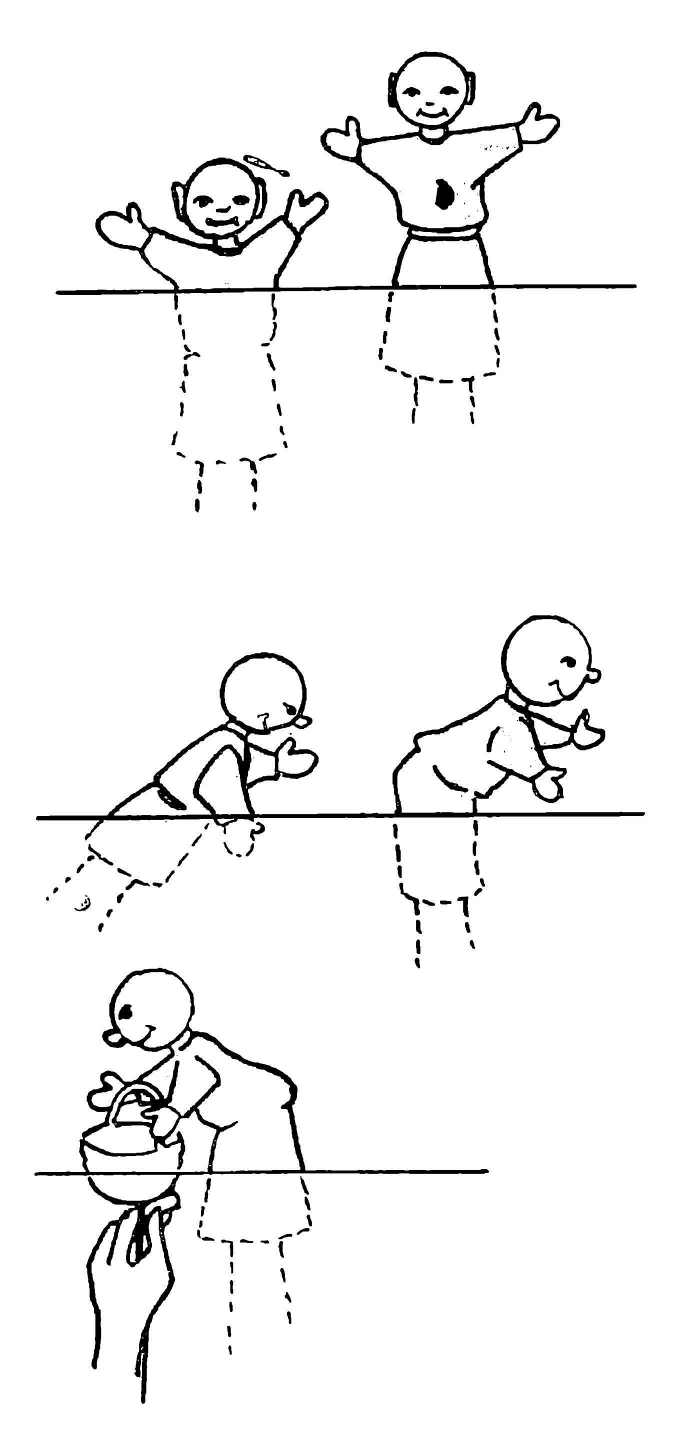


سير اللاعب لتسيير الدمية

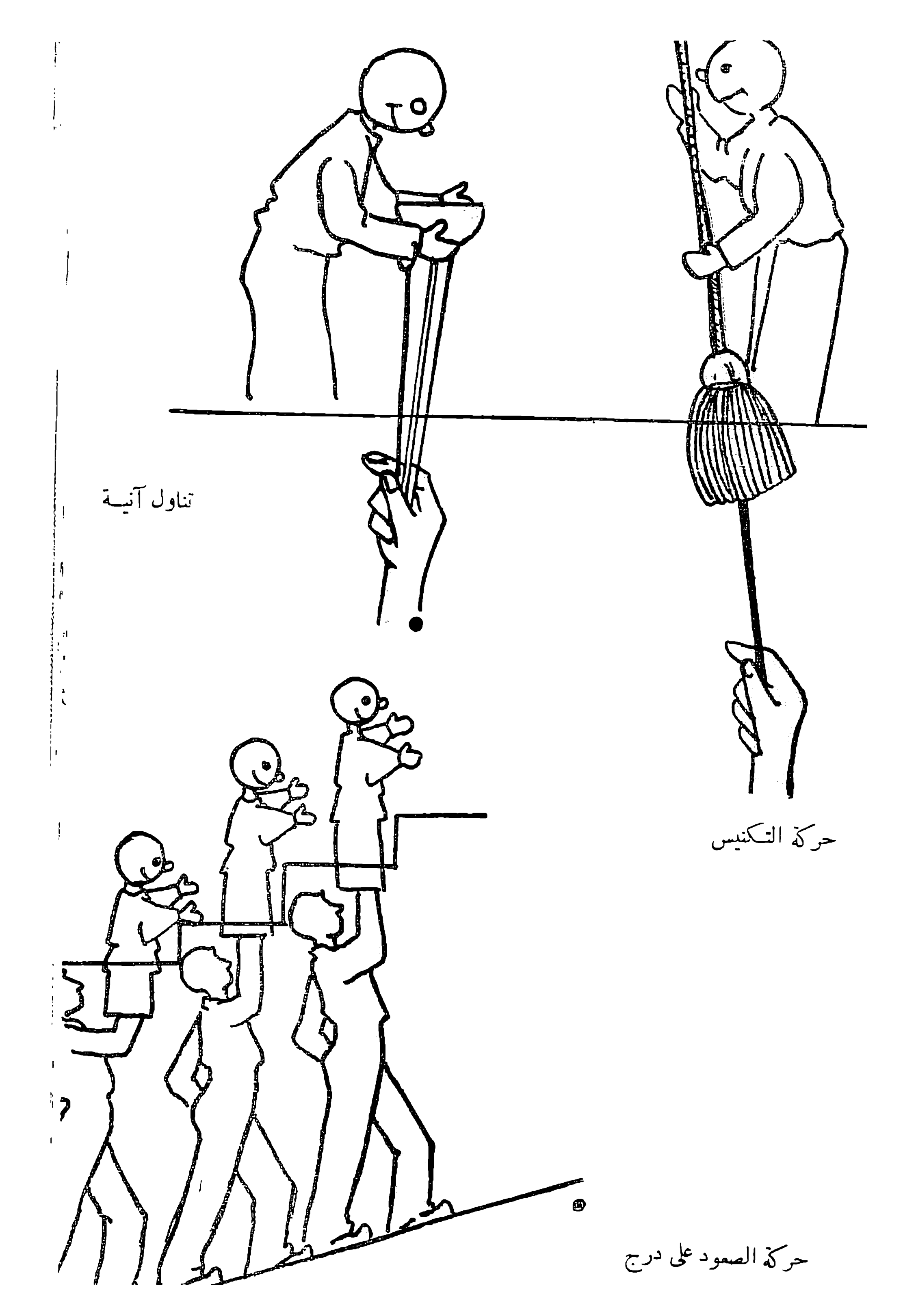




حركة الدوران



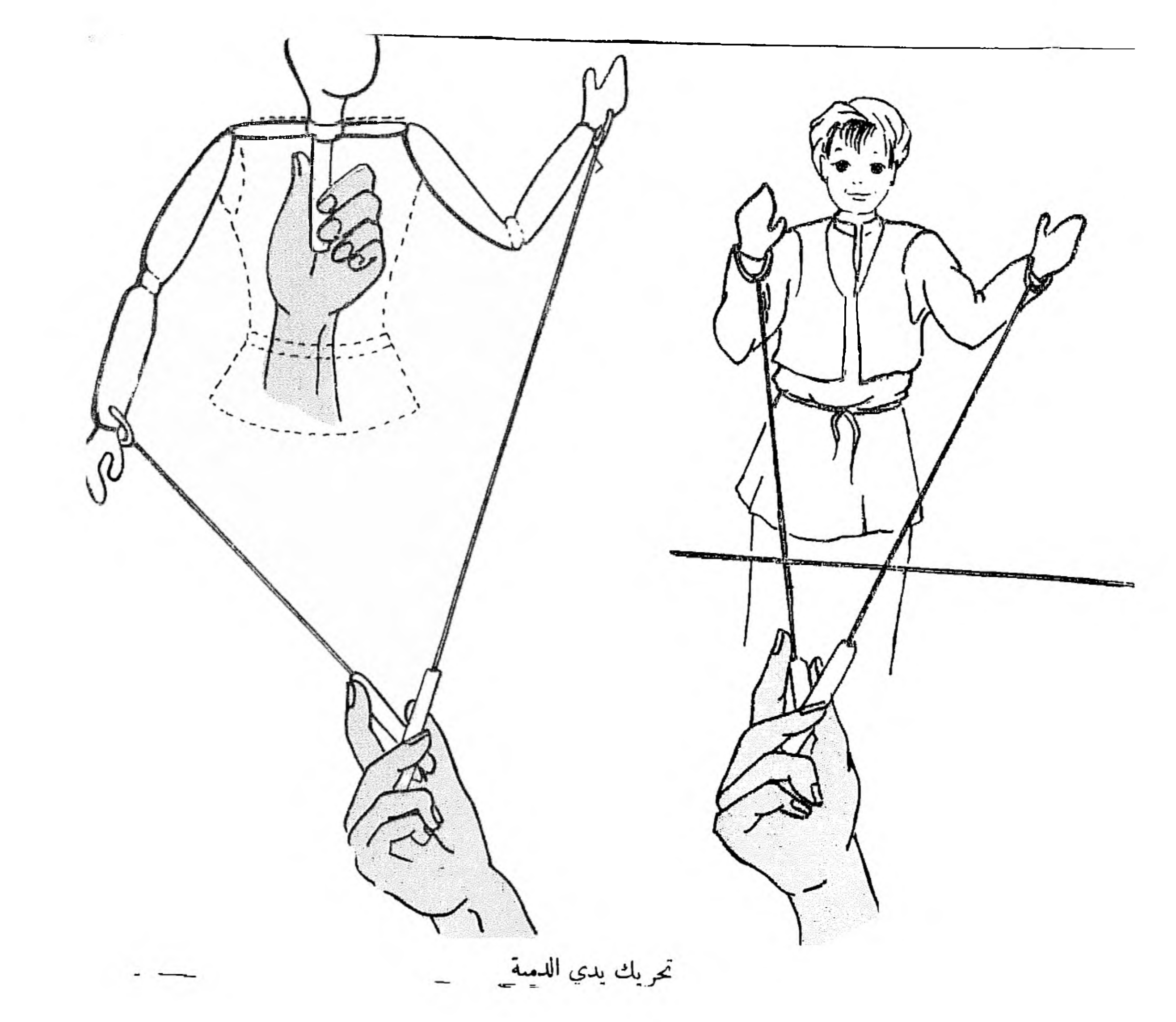
حركات مختلفة للدمية



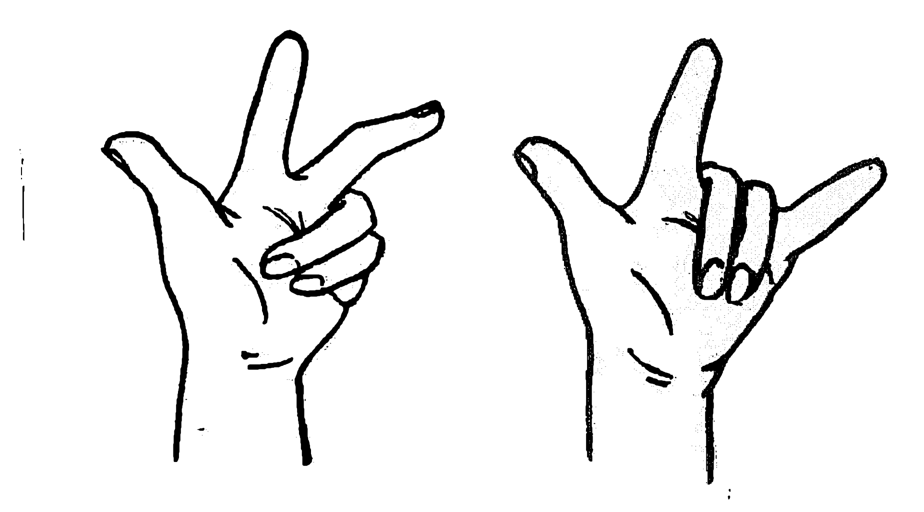
تناول آنيـة

حركة التكنيس

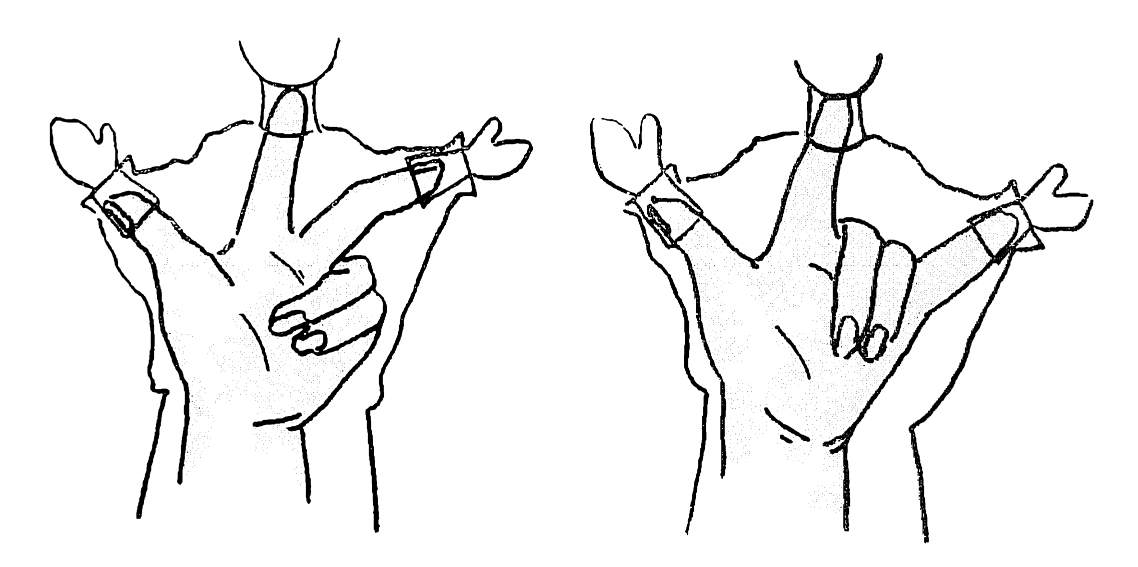
حركة الصعود على درج



تحريك يدي الدمية



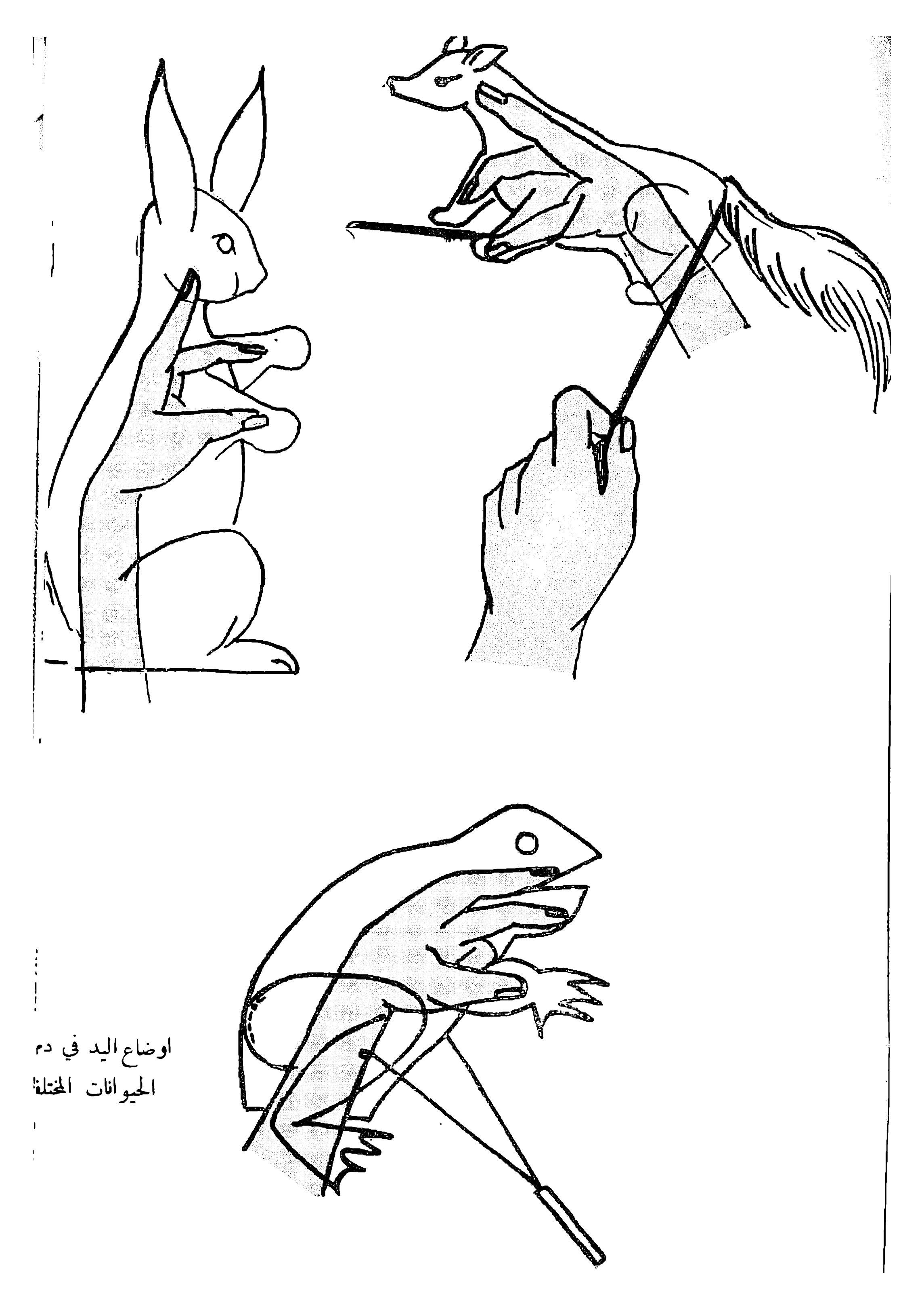
وضعان مختلفان لليد في القفاز



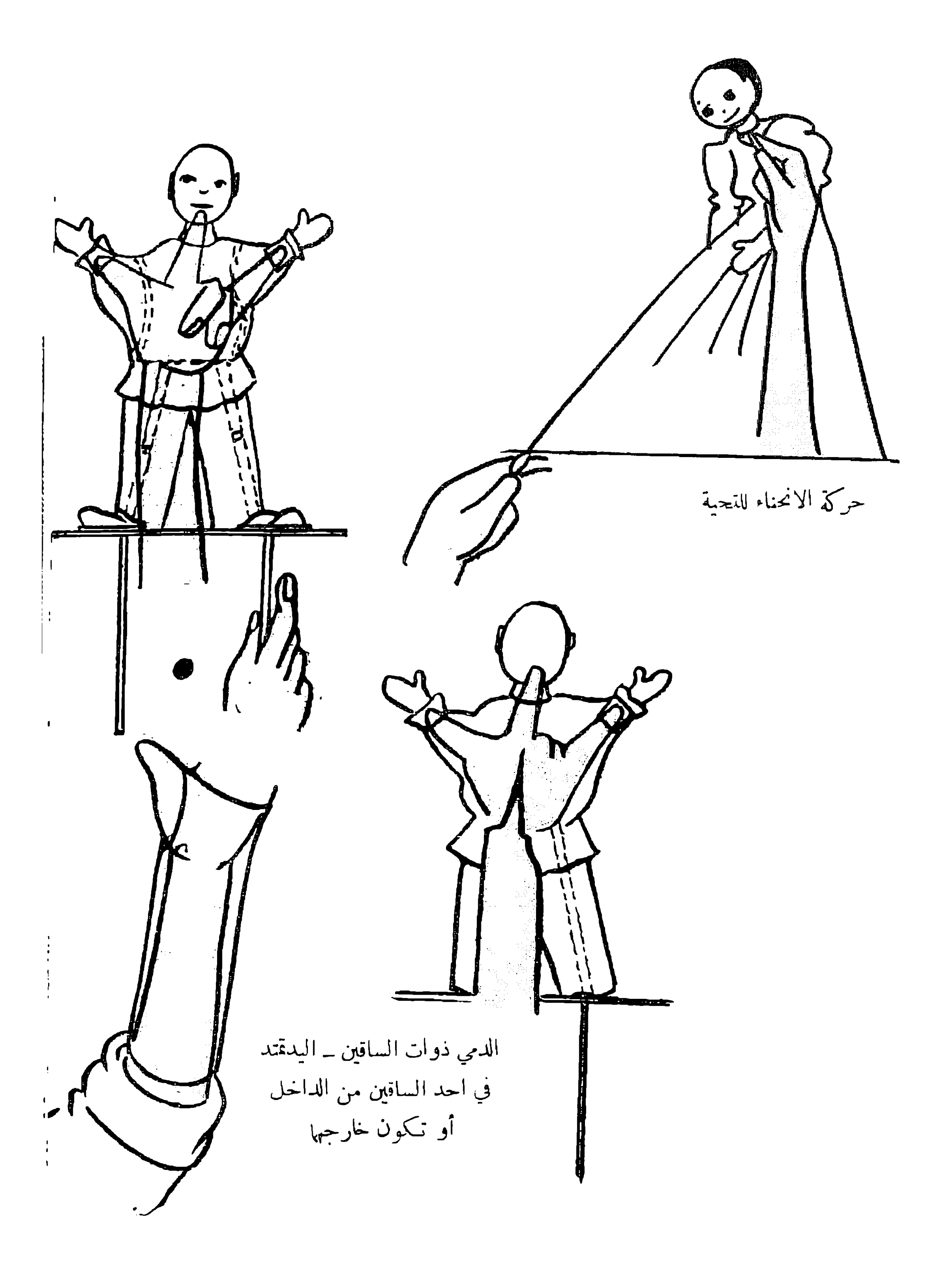
اليدان في قفاز الدمية



كيف يحمل سنجاب ويحرك ذيله

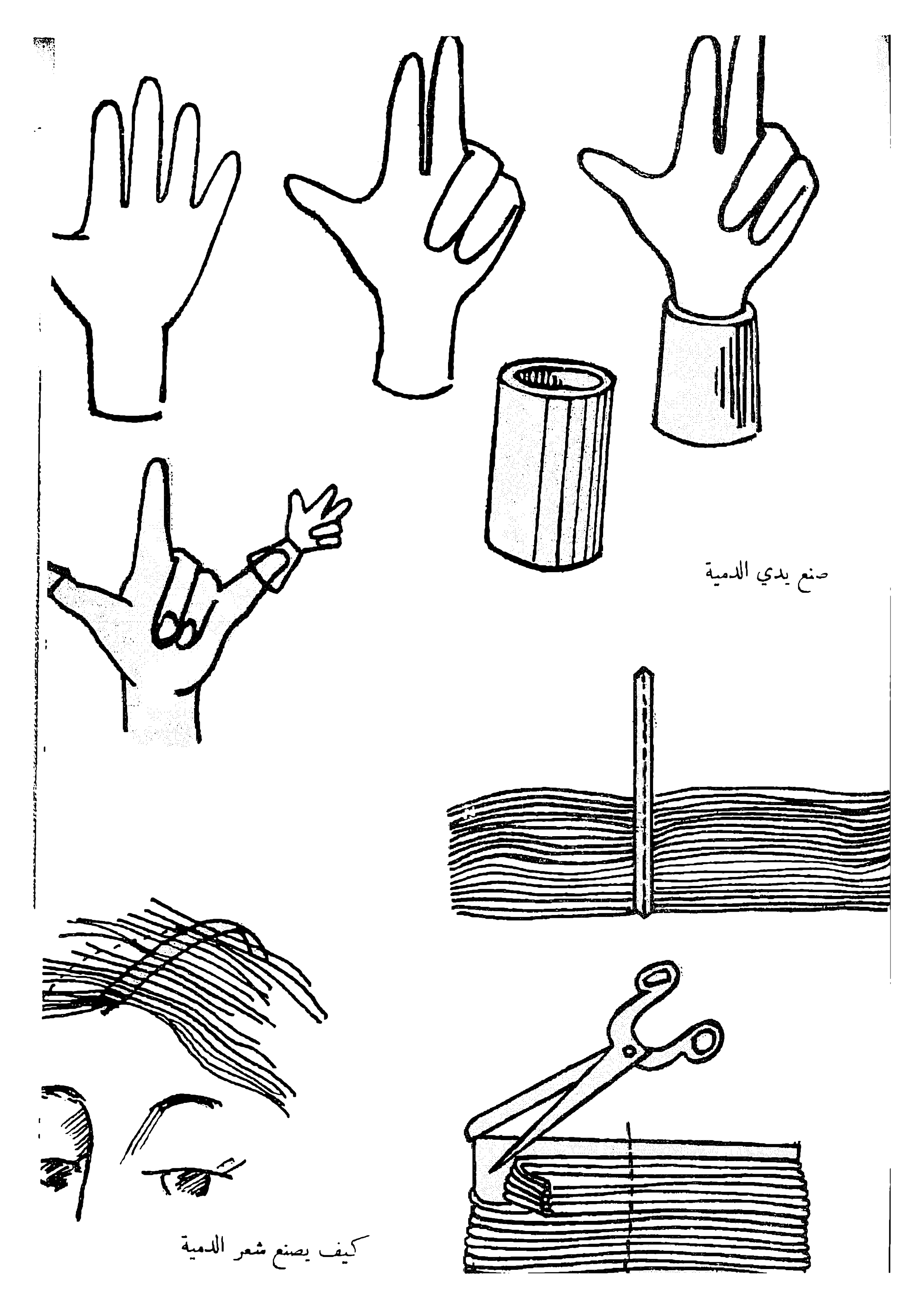


اوضاع اليد في دم
الحيوانات المختلة



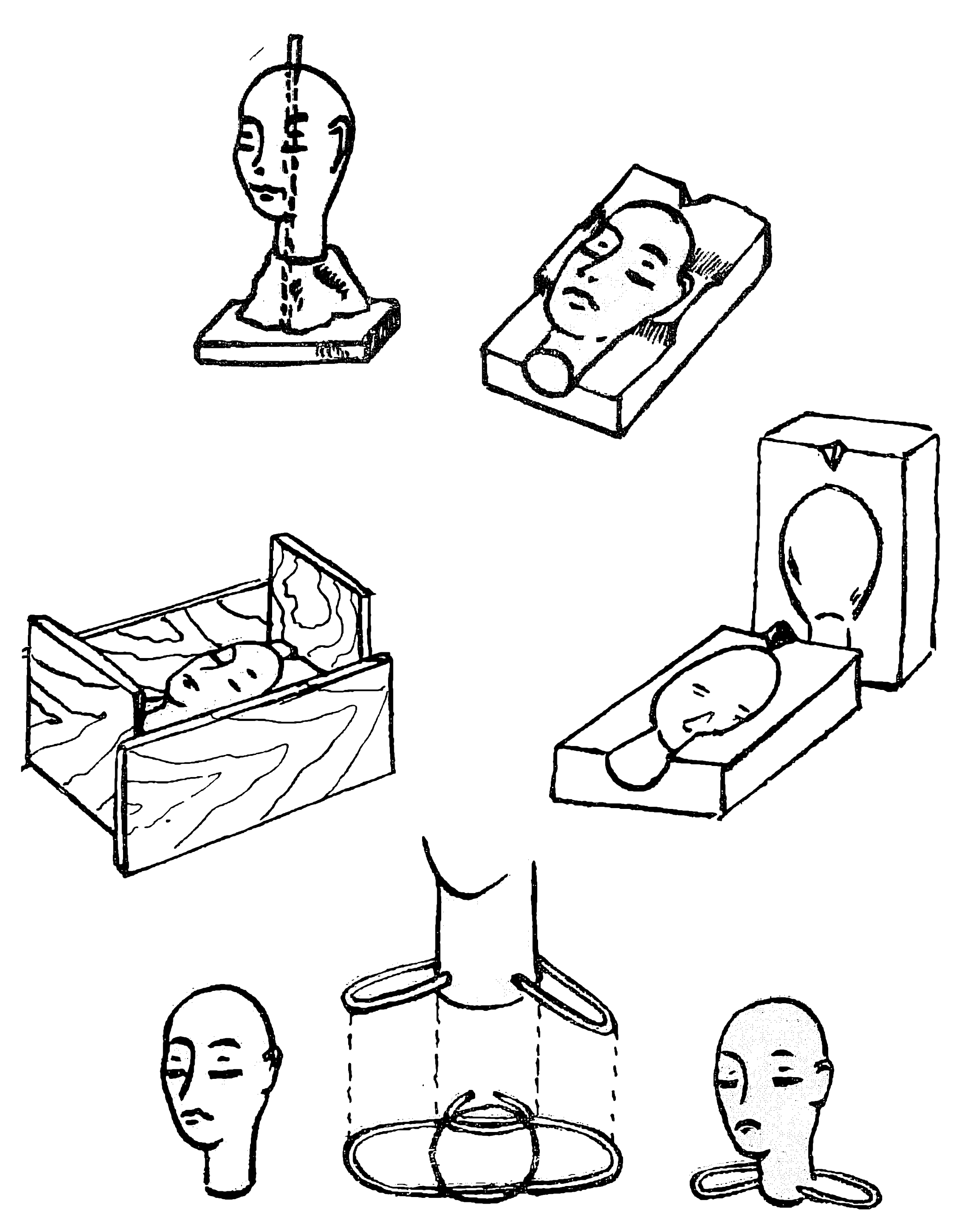
حركة الانحناء للتحية

الدمي ذوات الساقين ـ اليد تمتد
في احد الساقين من الداخل
أو تكون خارجها

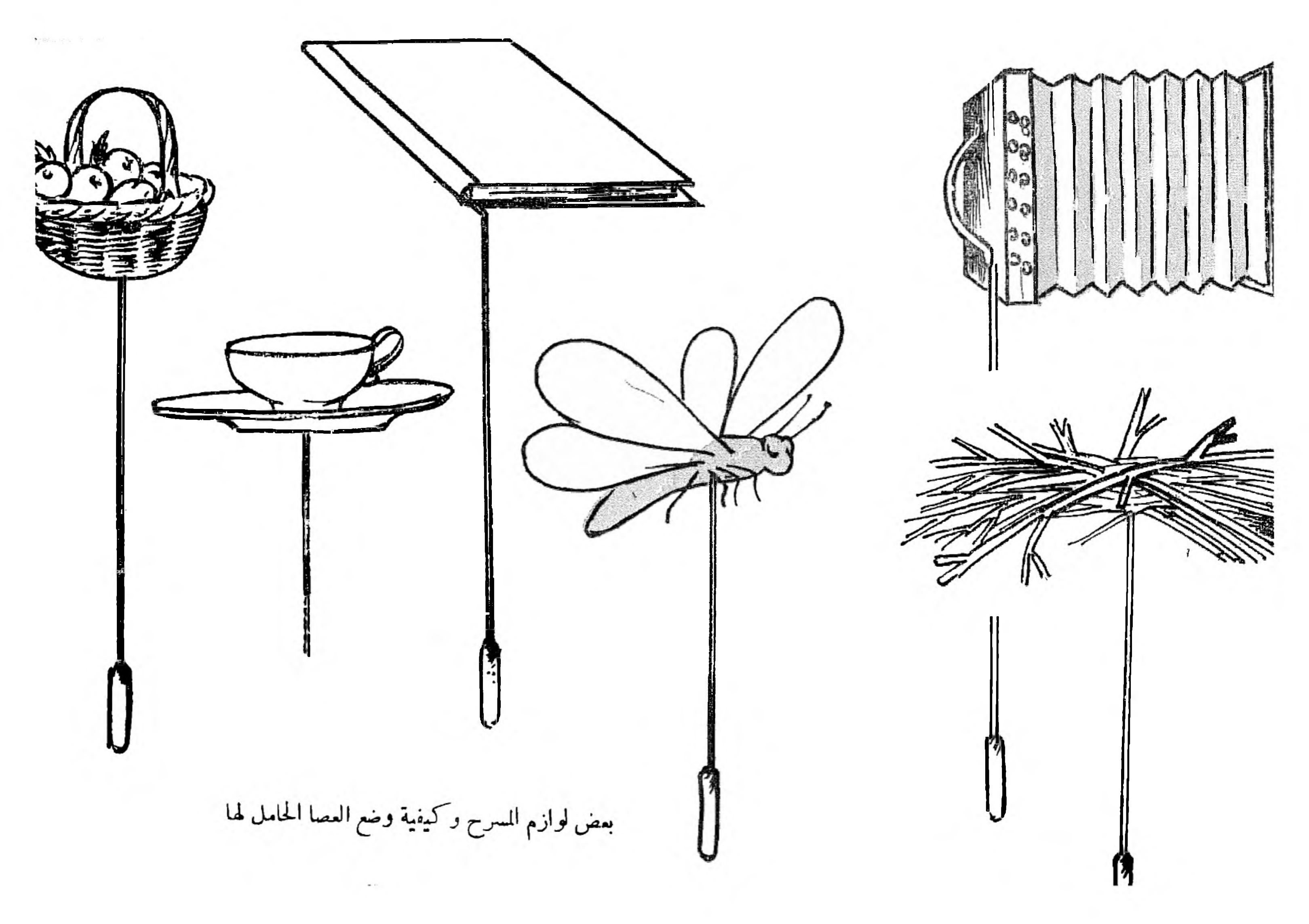


صنع يدي الدمية

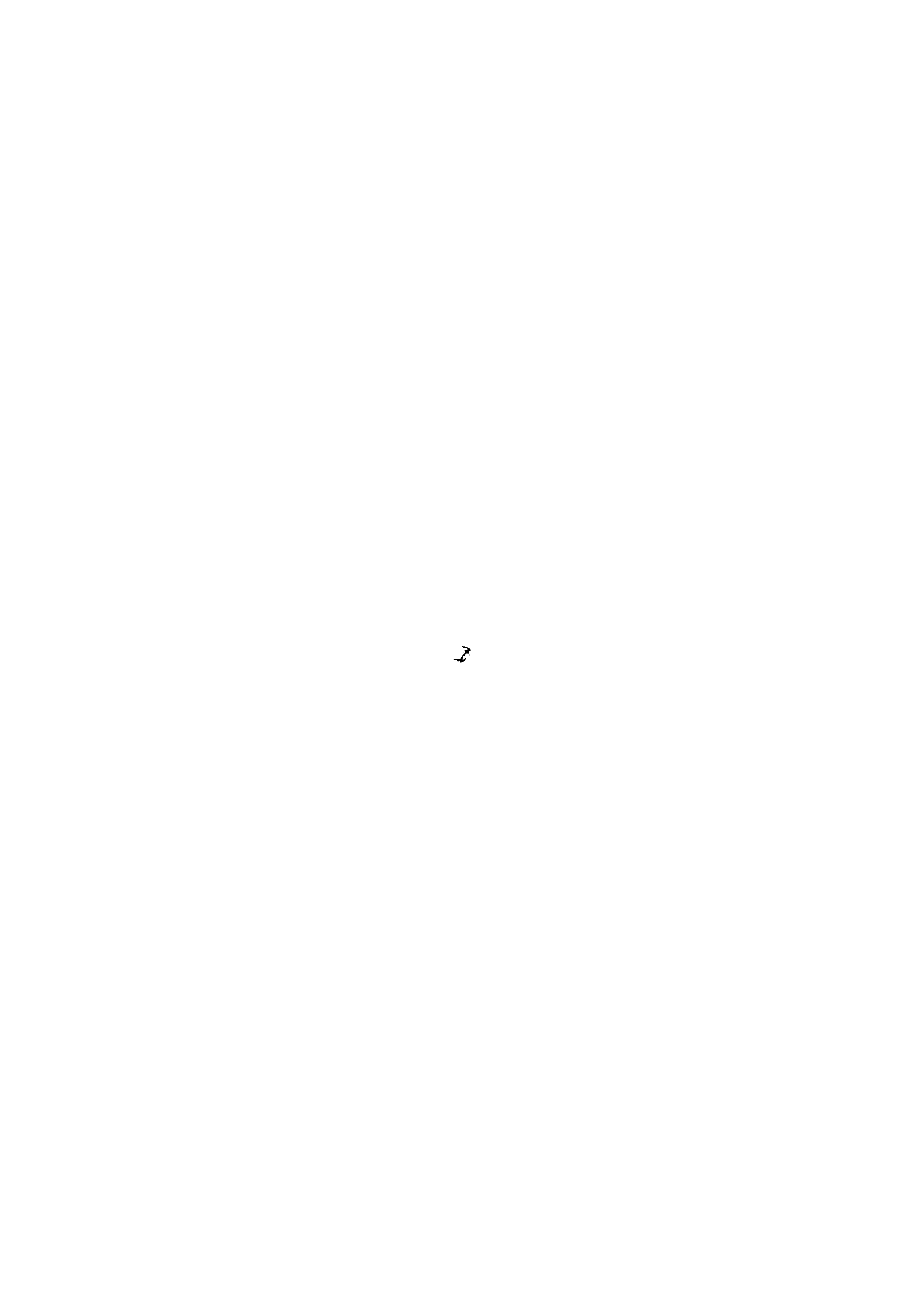
كيف يصنع شعر الدمية

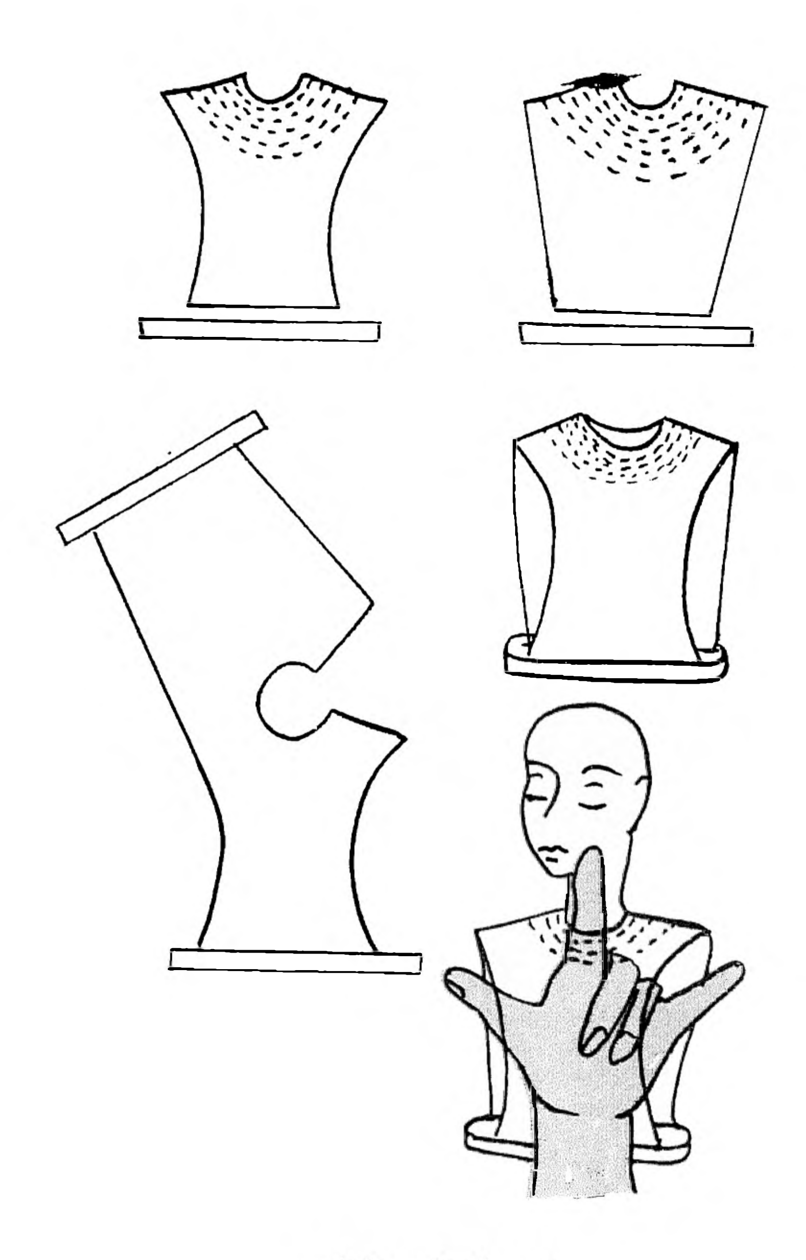


صنع رأس الدمية من الصلصال ثم اخذ نسخة مفرغة عنه بالجبس

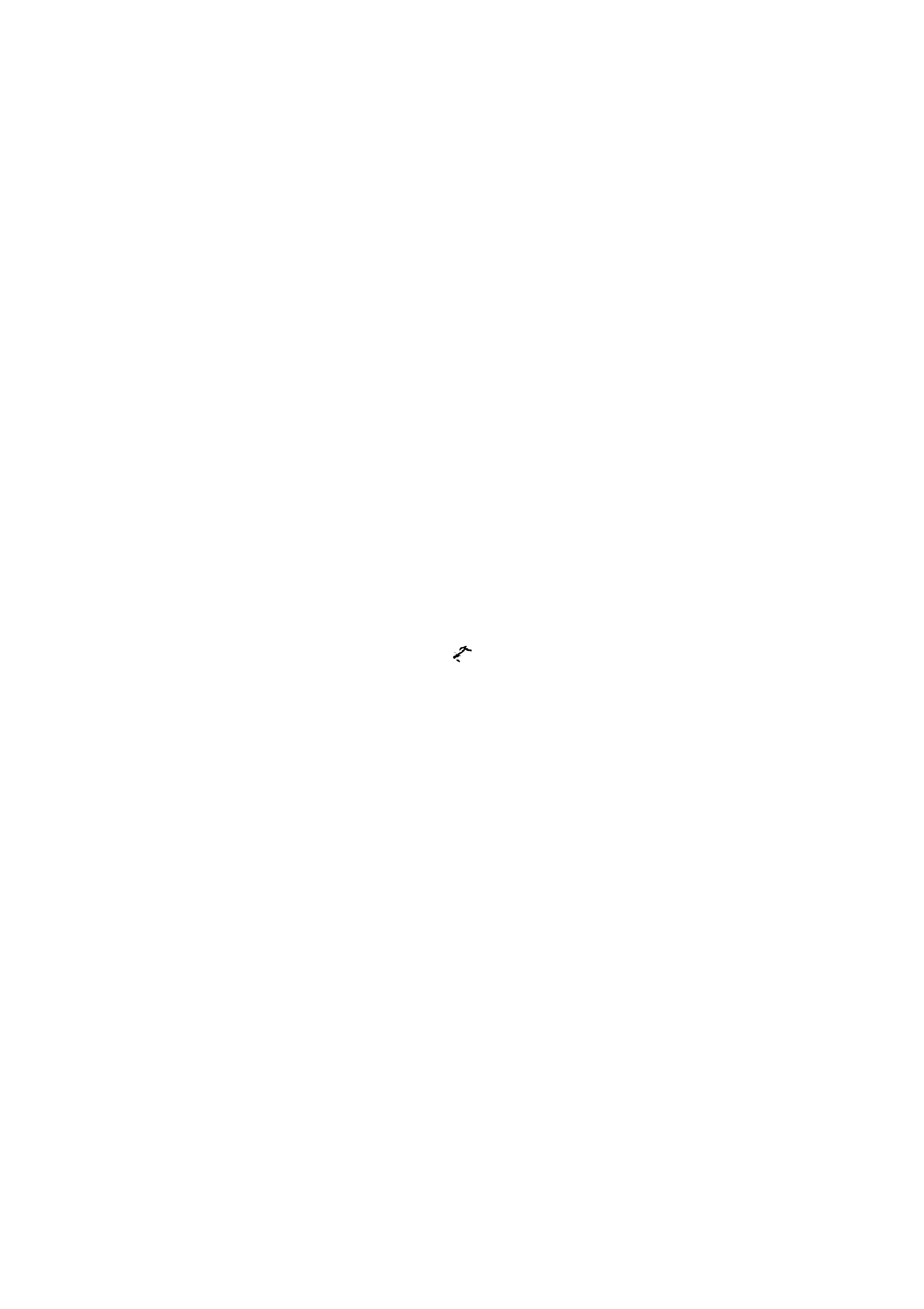


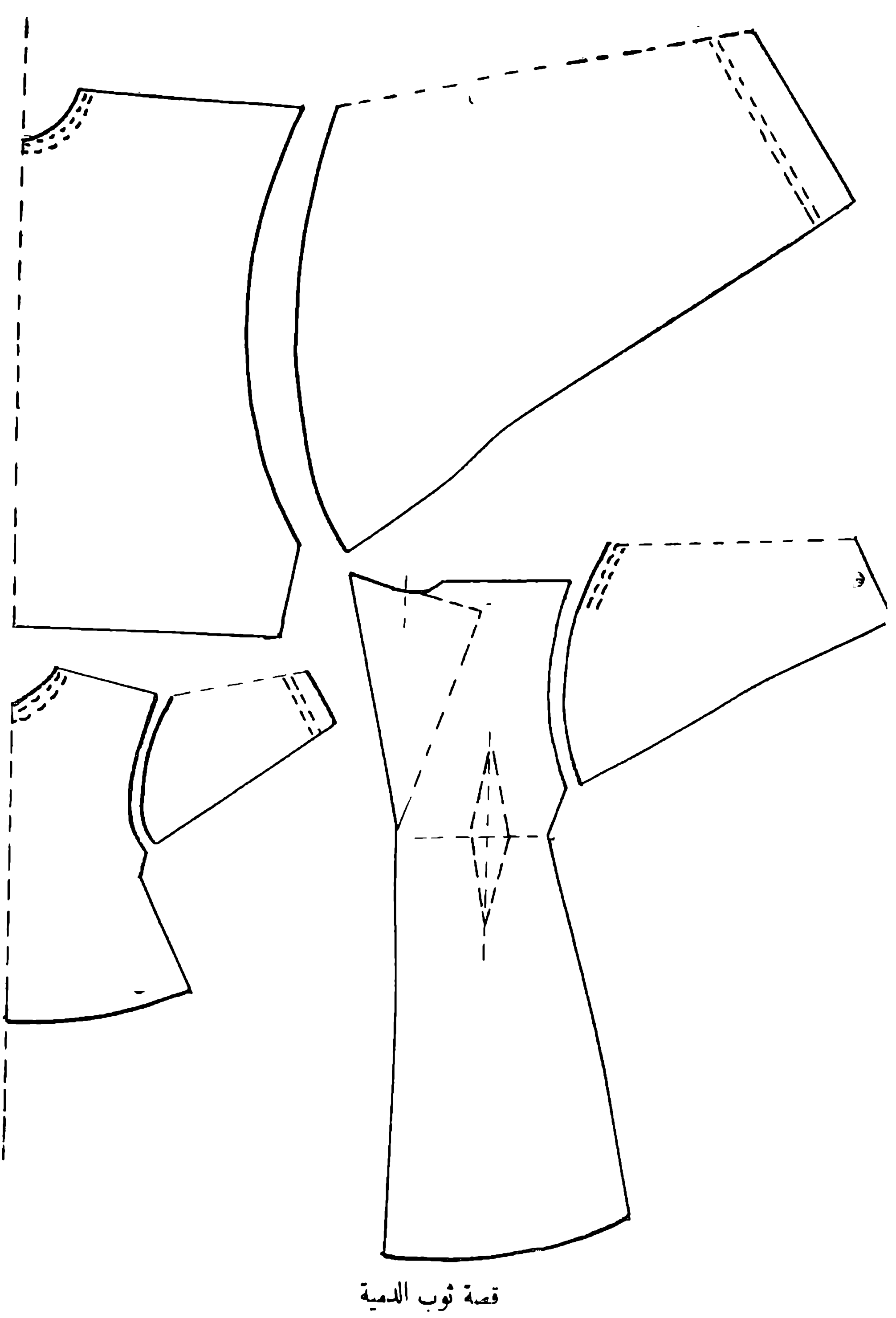
بعض لوازم المسرح و كيفية وضع العصا الحامل لها





قميص الدمية وفتحة العنق



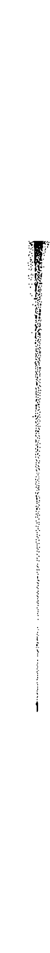


قصة ثوب الدمية





الدمية بثيابها الـكاملة





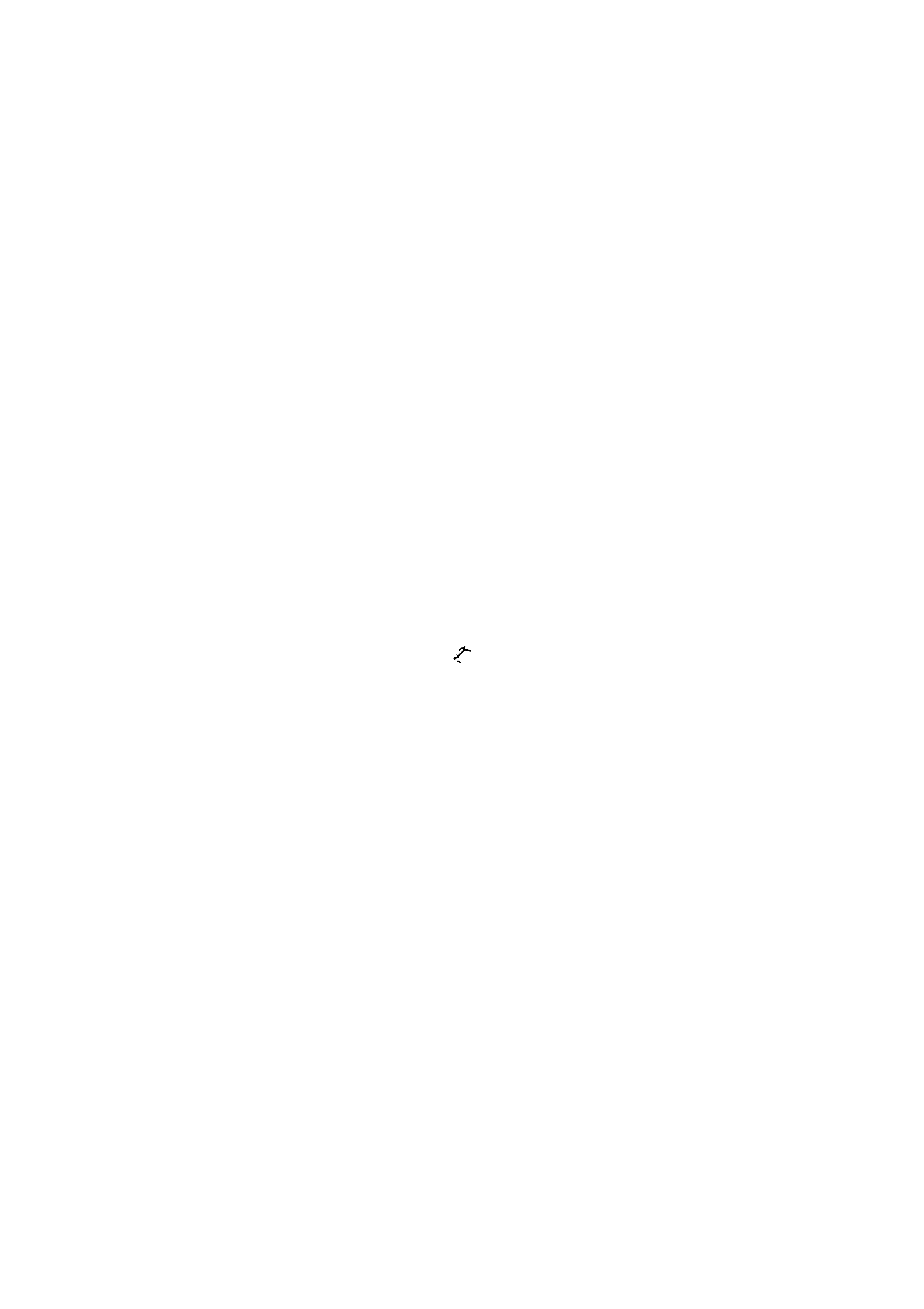
دمية تمثل امرأة



دمية تمثل راهباً

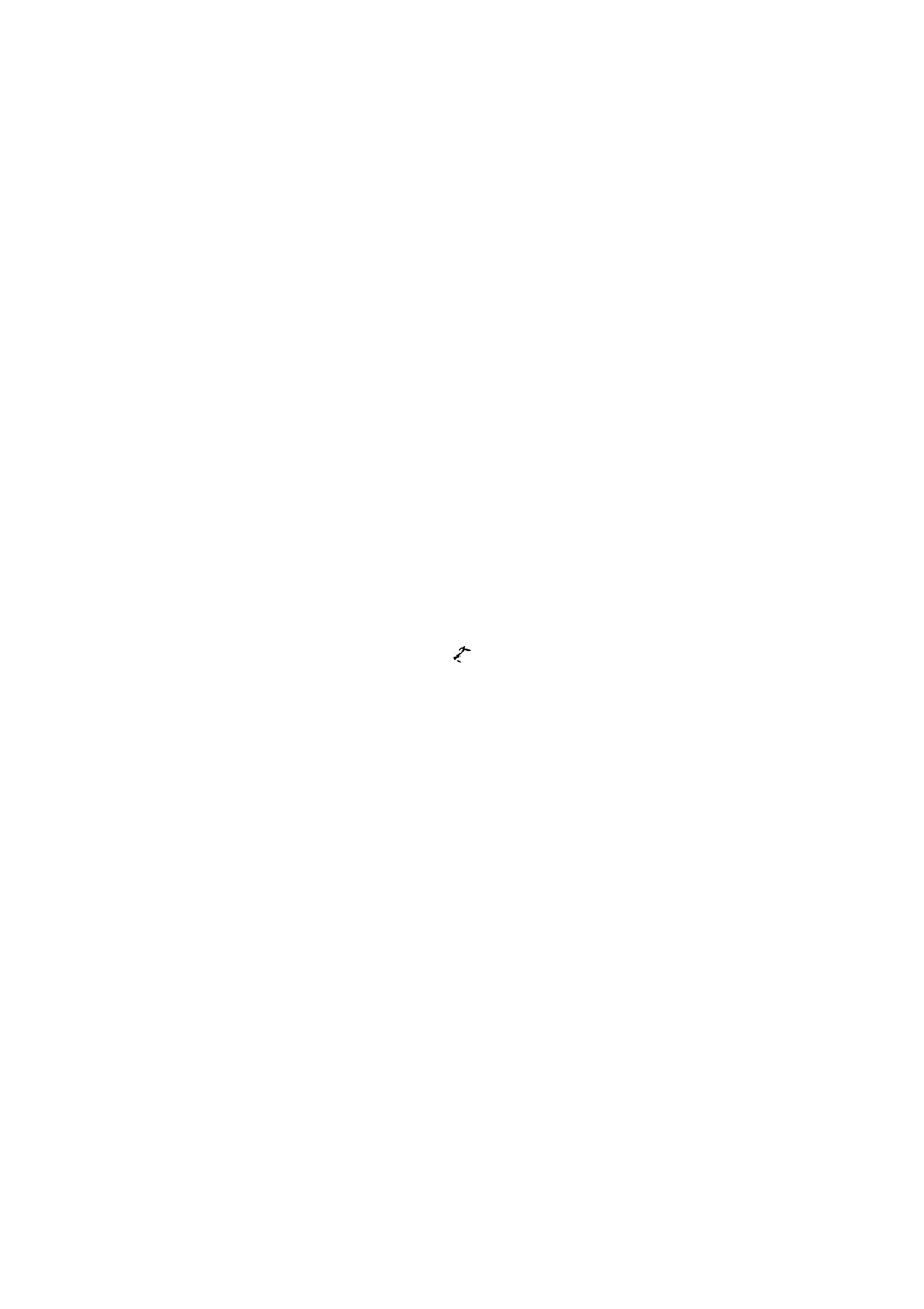


مشهد متحرك لثلاث من الدمى وكلب





مشهد متحرك لدميتين ، شاب وفتاة

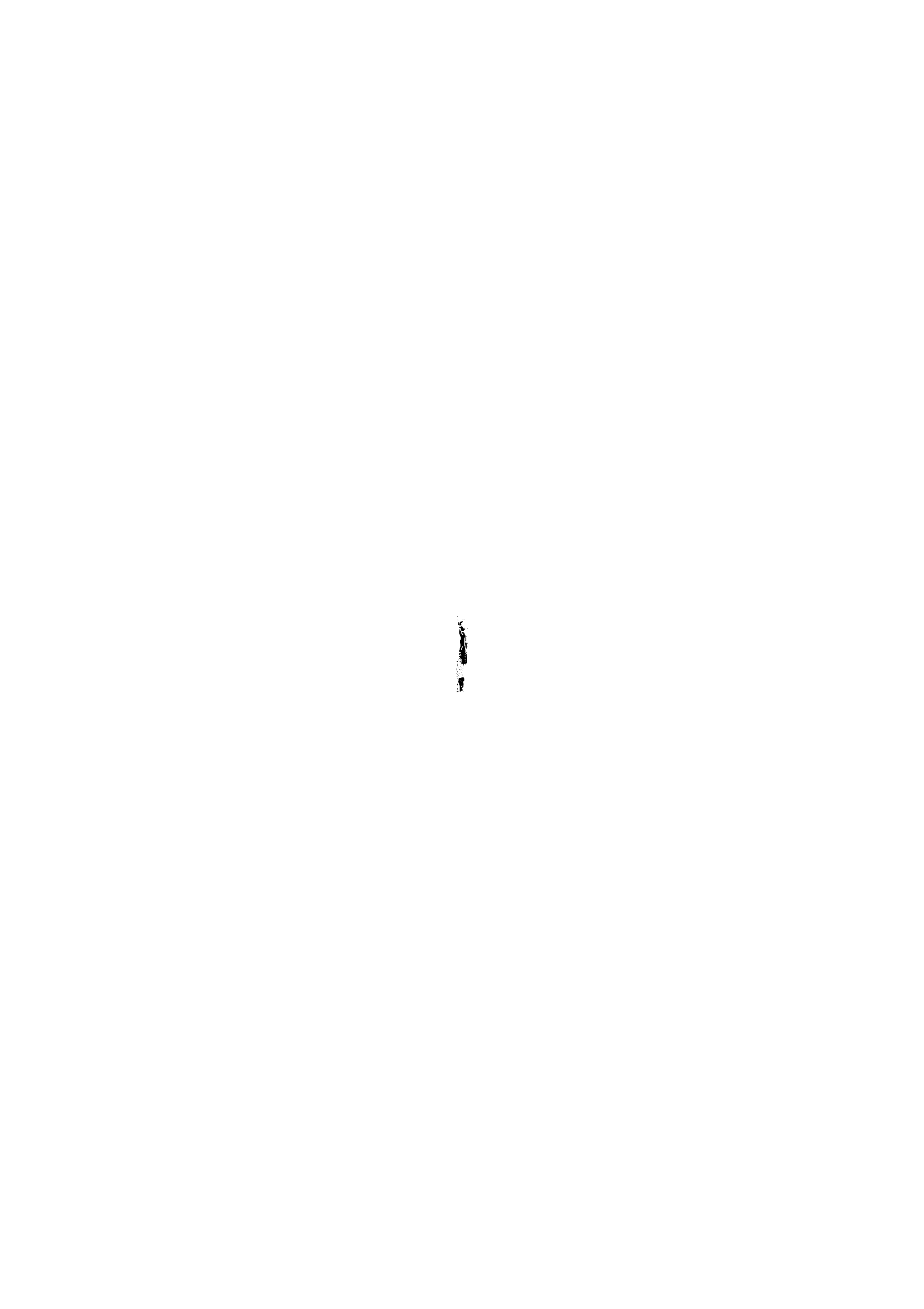




مشهد مليء بالحركة لثلاث من الدمى



في ورشة صناعة العرائس



جدول الخطأ والصواب

وقع بعض الخطأ في الكتاب عند الطبع نشير في هذا الجدول الى الضروري منه

الصفحة	السطر	الخطـأ	الصواب
١٣	٣	يحفظ	يحافظ
١٣	٥	تضييع	تضيع
١٧	٨	جعلتا	جعلها
١٧	٩	وهذا طائفة	وهذه طائفة
٢٢	٥	القديم	القدم
٢٢	٨	ثم من يجنى	ثم يجنى
٢٧	٩	مكافه	مكانه
٢٨	١١	يحركها	يحركهما
٢٨	٢١	يحركانها	يحركانهما
٣٢	٨	باليمن	باليمنى
٤١	٢	التنقيذ	التنفيذ
٤١	٤	حزكته	حركة
٤٣	٧	بوضع	يوضع
٤٦	٢١	من أن يزيد	على أن يزيد
٤٧	٧	نطهر	نظهر
٦٥	١	نشائه	انشائه
٦٦	٢و٣	الدمى لا يكون	الدمى التي لا يكون
٦٧	١٢	ما حدث الحالة الأولى	ما حدث في الحالة الأولى
٦٨	٢٣	شخصيته	شخصية

فهرس الكتاب

